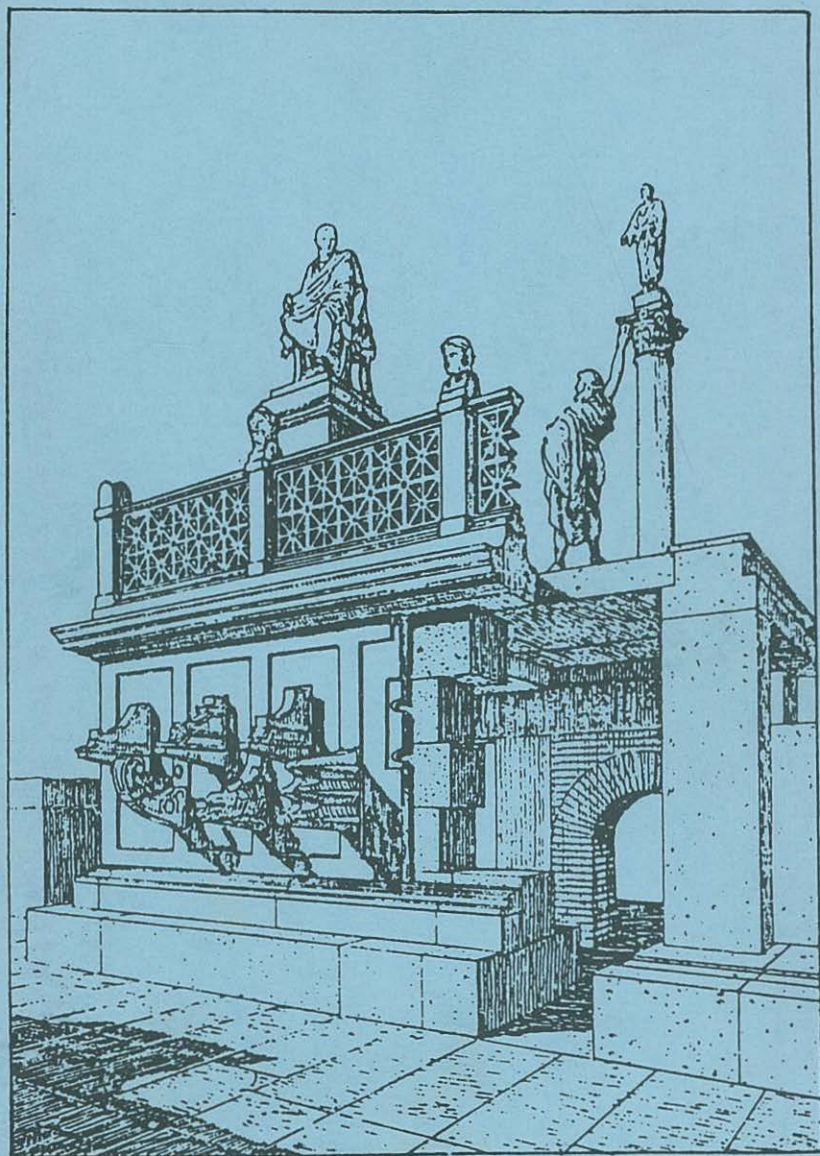


KLASSISK FORUM



1994:2

REGLER *for manuskriptskrivning til Klassisk Forum*

«Innmatingen» av manuskriptene til Klassisk forum går via en scanner som leser inn arkene maskinelt. Deretter må det innscannede bildet av arket «oversettes» til tegn som maskinen kan oppfatte som bokstaver og andre tegn. Det sier seg selv at «støy» i teksten gjør slik tolking vanskelig.

Manuskript kan leveres fra følgende utskrifts-utstyr:

- 1) Helst manuskript skrevet på *skrivemaskin*, eller også
- 2) manuskript skrevet ut med *laserskriver* fra datamaskin eller PC

Regler for hvordan manus bør se ut:

- 1) **VIKTIG:** Ingen flekker, håndskrevne rettelser, deling av ord på slutten av linjer eller understrekninger av ord! Bruk heller **tykkere tegn** for utheving. *Skråskrift* for utheving går også, men kan gi «støy» ved tolking. Har man ikke mulighet for å bruke **tykkere tegn**, kan man:

- a) Skrive inn hele teksten uten understrekninger.

Ta en ekstra kopi av manuskriptet og markér uthevelsene der med understrekninger.

Da scanner vi inn den første kopien, og bruker den andre som mal for uthevelser av tekst.

- b) Sette et markeringstegn (f.eks. tegnet understrek «_» foran det første tegnet som skal understrekkes, og sett samme markeringstegn etter det siste tegnet som skal utheves. Eksempel:

«... man ikke _tilfeldigvis_ har samme editor.»

- 2) Helst vil vi ha manus uten rettelser. Men har du et skrivemaskinskrevet manus og ingen rettetast, så sett en tynn strek over ordet/ordene som skal rettes. Skriv korrekturen ute i margen (godt unna tekstbildet!)

Vi håper disse nye reglene vil gjøre manuskript-skrivningen enklere for dere, og også enklere for oss ved innlesing til databehandling.

Følgende utstyr/programvare blir nå brukt ved produksjon av Klassisk forum:

Maskin:	Macintosh Powerbook 180C
Scanner:	Macintosh OneScanner
Utskrift:	LaserWriter Select 310
Programvare:	For gjenkjenning av innscannet tekstbilde: Read it
	For lay-out arbeid: PageMaker

KLASSISK FORUM

1994:2

Klassisk Forum er medlemsorgan for *Norsk Klassisk Forbund* og utkommer 2 ganger årlig.

Forbundet er en landsomfattende organisasjon som har til formål å fremme forståelsen for antikken og den antikkpåvirkede tradisjon i europeisk og nasjonal kultursammenheng.

Medlemskontingenten er kr. 125,- pr år og inkluderer abonnement på *Klassisk Forum*.

Medlem blir du ved å sende navn og adresse til redaksjonen (se nedenfor). Innbetalingsblankett blir da tilsendt.

Styrets medlemmer:

Hugo Montgomery (leder), Oslo
Björgulv Rian (kasserer), Oslo
Bjørn Helge Sandvei, Oslo
Jan Songstad, Bergen
Inger Marie Molland Stang, Trondheim
Einar Weidemann, Trondheim.

Redaktør: Bente Lassen

Lay-out: Alice Sunneback

Redaksjonens adresse:

Klassisk avdeling,
Klassisk og romansk institutt,
Pb 1007, Blindern
0315 OSLO

Innholdsfortegnelse

FRA STYRET	5
------------------	---

ANTIKVITETEN: «ONDT OFTE LIDER DEN FISKERMAND...»

Fiskeren som motiv i diktning og skulptur- og billedfremstillinger fra antikken til i dag er <i>Siri Sandes</i> emne denne gang. Og som så ofte gir hun eksempler på at selv eksperter kan trekke forhastede slutninger når det gjelder tolkninger av kunstverk	7
---	---

BILDER FRA EN ROMA-REISE

En ukes sammenhengende lykkerus i Roma burde ha fått <i>Vibeke Roggen</i> på tanken: ne quid nimis! I stedet gikk det som det måtte gå	26
--	----

DET NORSKE INSTITUTT I ATHENS BIBLIOTEK

<i>Magnus Halle</i> orienterer om en ganske imponerende boksamling	29
--	----

FROSKE-MUSE-KRIGEN

Man leter forgjeves i Aschehoug og Gyldendals Store Norske etter <i>Batrakhomyomakhien</i> . Salmonsens Konversationsleksikon har i det minste en 10-12 linjer om verket og opplyser at det er «et lille episk dikt, der i Form af en Skildring af en Krig mellem Frøer og Mus giver en ganske kvik Parodi paa Homers Iliade.» Det er nok ikke mange i dag som kjenner til – enn si har lest – dette verket, men <i>Jon Marius Haarbergs</i> artikkel burde få KFs lesere til å gå mann av huse for å få tak i en utgave av ett av de første eksempler på parodisk litteratur i vår vestlige tradisjon	37
--	----

DET LEVENDE EPOS I VEST-AFRIKA

I vår del av verden kan kanskje epos sies å være en død kunstart, med romanen og novellen som de viktigste arvtagerne innenfor denne genren, men i muntlige samfunn i Afrika kan man den dag i dag møte levende epos. Siden 1970-årene har det vokst frem en omfattende forskning på dette felt. <i>Ingse Skattum</i> har bodd i Vest-Afrika, kjenner språket og har studert epos hos <i>mandinka</i> folket. Artikkelen er basert på et foredrag hun holdt på NKFs årsmøte 17.09.1994	47
--	----

NILS THOMASSØN: NYLATINDIKTER – OG NASJONALIST?

Den første illustrerte bok som ble utgitt i Norge var et rebusdikt på latin. *Vibeke Roggen* har pløyet gjennom det, hun har studert forfatterens livshistorie og er på jakt etter hans tapte verker 62

ROMA I TEKST XVI

I prologen til Vergils *Georgica* III utfoldes en tempelallegori som *Egil Kraggerud* gir en ny og spennende tolkning av. 69

DE GRESKE TRAGEDIEDIKTERE OG DERES PUBLIKUM

Klassisk Forum gjengir *Astrid Spitens* semesteroppgave i Antikkens kultur grunnfag ved UiO våren 1994. Noter og litteraturliste er her redusert 83

«MUSERNES LUND»

Norsk teaterhistorie begynner først på slutten av 1700-tallet med amatørforestillinger i private «dramatiske selskaber». *Trine Næss* forteller om vårt første faste offentlige teater og om inspirasjonen fra antikken som nok stort sett ikke rakk utover det dekorasjons- og kulissemessige 95

«NORSKE LATINNØTTER»

Egil Kraggerud øser raust av sitt cornu copiae 101

LATINEN I KAMP FOR LIVET

Ildsjelen *Vibeke Roggen* orienterer om ressurskontoret GLA og kampen for å styrke (innføre) de klassiske fag ved universitet og skoler 106

REFERAT FRA EUROCLASSICAS MØTE I AMBLESIDE

ved *Einar Weidemann* 108

BOKANMELDELSER

ved *Kjell Heggelund*, *Minna Skafte Jensen*
og *Pål Tidemandsen* 113

RES COQUINARIA

ved *Gunn Haaland* 118

Fra styret

Utanför mitt fönster råder höstmörkrets värde. Det är regn i luften och alltför långt till jul. I dag sände jag en artikel till *Meddelanden*, som är pressorganet till vår systerorganisation *Svenska Klassikerförbundet*. Titeln på uppsatsen passar egentligen bra med höstrusket ute: «Latin - ett utrotningshotat ämne i Norge». Jag höll ett föredrag över detta tema en vacker sensommar dag i Sigtuna för några månader sedan i samband med en vidareutbildningskurs för svenska lärare i latin och grekiska. De blev givetvis upprörda när de hörde hur få som kan välja latin i norska videregående skolor. Som en slags norsk kulturförmedlare läste jag också upp några centrala avsnitt från *Bondestudentar*. Självklart kom jag sedan in på lille Marius, som är en helt okänd person i svenska klassiker kretsar.

Det var en trevlig samling på ca 30 aktiva lärare. Så många kan vi då inte samla samman i Norge. En annan sak som slog mig var inte bara antalet utan också ålderssammasättningen bland mina åhörare. Många av lärarna var nämligen betydligt yngre än jag. Jag tänkte då på att vi i Norge har förlorat den generation klassiker, som borde ha tagit sina slutexamina någon gång mellan 1975 och 85. Nu kan latin och grekiska hotas av att dö ut här i landet därför att vi inte kan fylla de vakanser, som snart kommer att uppstå när professorer och lektorer tackar för sig och går i pension. Det

hjälp inte hur snälla och positiva våra beviljande myndigheter och kolleger i andra ämnen är mot oss, vi saknar den forskargeneration som skulle komma efter oss. Därför gäller det att satsa hårt på forskargenerationen från 90 och framåt.

Det är inte lätt att vända utvecklingen genom att försöka marknadsföra antiken när situationen är som den är. Likväl kan man inte undgå att märka att intresset för antiken är betydligt större nu än för tio år sedan. Detta var tydligt under det tverrfagliga fakultetsseminar, som Det historisk-filosofiske fakultet vid universitetet i Oslo arrangerade vid Det norske institutt i Roma i mitten av oktober. Ämnet verkade mystiskt, *Klassikk och klassisme*. Det första leder i titeln som strängt taget är en nyskapelse i det norske språk, är bildat efter det tyska 1800-talsordet «Klassik». Vi talade alltså om det klassiska och om de renässanser, som sedan kom som glaspärlor på en plasttråd, eller för att citera H.P. l'Oranges föredrag Om *det klassiske* från 1970: «Efter at *det klassiske* engang var sprunget frem av det greske geni og hadde forplantet seg til Roma, reiser det seg, hvis det svekkes, ustanselig på nytt og driver nye *klassisisme* ut over den europeiske verden, ofte på mange seklers avstand, fra en tilsynelatende uutømmelig kilde i menneskenaturen selv.» Också de anti-klassiska strömnin-

garna är obegripliga om man inte vet vad skaldet eller konstnären reagerade emot i det traditionella kulturgodset.

Vi fick således under detta fakultetsseminar höra föredrag om det klassiska från företrädare till de flesta av ämnena vid vår fakultet. Antiken verkade därför inte alls sitta så isolerat långt bort i det hörn, där vi själva i våra mörka stunder placerar den. Egentligen vara det bara i musikhistorien där de antika förebilderna var helt ointressanta, eftersom Wienerklassikerna inte behövde dragkraften från Perikles' tid utan tydligen utropade sig själva till att vara de stora normgivarna för god musik.

Vad har då vår förening gjort för att sprida ljuset från Akropolis? I mina mörka stunder tycker jag att vi mest hållit oss i skuggan från samma klippa, för att nu hänvisa till en intressant bok som nu äntligen kommer ut i Bergen i november. Helt passiva har vi dock inte varit. Vi firade i mitten av september vårt årsmöte i vacker föreläsningssal i UB Oslo. En inspirerande föredragshållare var I. amanuensis dr.philos. Ingse Skatsum. De som inte kunde höra henne då kan i detta nummer ta igen förlusten genom att läsa det hon sade om Det levande epos i Vestafrika. Gunn Haaland demonstrerade också valda godbitar från UB.s papyrussamling, som äntligen kommit i centrum igen. Denna samling, som S. Eitrem och L. Amundsen med stort arbete lyckades skapa, är intressant inte bara för ett fåtal specialister utan har ett stort värde också för andra forskare. Under förhandlingarna orienterade

också Vibeke Roggen om GLA, vårt Ressurskontor for greske, latinske og antikke studier. I detta nummer kommer hon själv till tals när hon ger en presentation av av detta projekt, som startat så smått redan denna höst.

Efter årsmötet samlade styret till ett informellt samtal på Café Fenix med bullrande pop som inte speciellt attraktiv bakgrundsmusik. Vi slog fast att årsmötet 95 skall arrangeras i Trondheim helgen 9-10 september. Vår exkursion 95 flyttas fram till vinterlovet 96 och skall gå till Peloponnesos. Vi kan då räkna med att få hjälp av vårt institutt i Athen under Erik Østbys energiska ledning. Vi planlägger också att ha en pedagogisk dag i Oslo med föredrag under senare delen av mars 95. Vi skall också försöka anordna en saturnaliefest i dec. 94 i samarbete med studentföreningen Julius. Om allt detta skall information skickas ut när vi utarbetat program med föredrag och underhållning. Så vill Styret gratulera föreningens mångåriga medlem, I. amanuensis Tor Hauken, till hans fina doktorsavhandling «Petition and Response» som han i slutet av september lade fram vid universitetet i Bergen. Under disputationen gav bägge opponenter honom mycket beröm för allt det goda och samvetsgranna arbete han lagt ned på klagoskrivelser från provinsbor till kejsaren. Och med det återstår bara att önska läsarna en god stund med artiklarna i detta nummer av vårt tidskrift!

Hugo Montgomery

«Ondt ofte lider den fiskermand....»

Blant de mange antikke skulpturer i Nasjonalgalleriet som publikum aldri får se, er den marmorstatuetten som er avbildet på Fig. 1. Årsaken til at den ikke har vært utstilt, er nok dens lille format som gjør den altfor lett å stjele. Den er bare 17.5 cm høy, og har i komplett tilstand ikke målt så mye over 20 cm. Kanskje man skulle snakke om en torso snarere enn om en statuett, for stort sett er bare kroppen bevart. Høyre ben og venstre arm mangler, og av høyre arm er bare en del av overarmen tilbake. Best bevart er venstre ben, som er brutt av nedenfor kneet. Hodet, som også er borte, har vært satt på med en metallstift.

Hvordan og når den lille skulpturen kom til Nasjonalgalleriet, er ikke helt klart. Den kan være skjenket av F. Spiegelthal, som var norsk/svensk konsul i Smyrna, det nåværende Izmir. I 1868 sendte han en del antikke skulpturer og fragmenter til Universitetet i Christiania med løfte

om å sende flere, men det finnes ikke noe takkebrev som bekrefter at en gave nr. 2 noen gang ankom. I noen senere kataloger og korpusverk er enkelte antikke skulpturer i Nasjonalgalleriet omtalt som deler av Spiegelthals hypotetiske annen gave, mens de i andre publikasjoner hevdes å stamme fra samlingen til medisinaldirektør L. Dahl, hvis arvinger i 1890 solgte «34 antikke fragmenter av hoder og torsoer» til Christiania Skulpturmuseum. Til dette museet, som ble grunnlagt i 1869 og sammenslått med Nasjonalgalleriet i 1903, var Spiegelthal-skulpturene blitt overført i 1882, og siden Skulpturmuseets tidlige inventarlistene inneholder svært kortfattede beskrivelser av gjenstandene (ofte er de bare betegnet som «kvinnehode», «torso», o.s.v.), er det i noen tilfelle vanskelig å avgjøre hvilke som er kommet hvorfra. Det finnes en «gråsone» med gjenstander som kan ha tilhørt både Spiegelthals og Dahls samling, og den

lille statuetten på Fig. 1 faller nettopp innenfor denne sonen. Har den vært i Spiegelthals eie, bør den være funnet i

Lilleasia eller i hvert fall i det østlige middelhavsområdet, i likhet med de fleste gjenstandene fra hans samling.



Fig. 1. Gammel fisker, statuett i Oslo, Nasjonalgalleriet.

Statuetten (eller torsoen), som har inventarnummer 466 og nr. 30 i Nasjonalgalleriets skulpturkatalog fra 1952, viser en menneskelig figur som er fremstilt sittende. Opprinnelig satt den på en klippe som det nå bare er en rest tilbake av. Figuren har en kurv ved sin venstre side. Personen har en mager, rynket og åpenbart gammel kropp og er nesten naken bortsett fra et lite lendelede som er knyttet foran. Det dekker underlivet, men bak er det glidd ned så enden er blottet.

Når jeg sier «person», er det ikke fordi jeg er av den sorten feminister som sier «snøperson» i stedet for «snømann» slik figuren Sofie i tegneserien «Knøttene» gjør det, men fordi den avbildedes kjønn ikke er så lett å bestemme ved første øyekast. Figurens tørre, små hengebryster gjorde at Samson Eitrem, som publiserte den i sin katalog over Nasjonalgalleriets gresk-romerske oldsaker, omtalte den som «Statuette av sittende gammel kvinne» (S. Eitrem, Nasjonalgalleriet: Antikksamlingen, Oslo 1927, nr. 13, s. 11). H. P. L'Orange, som tok med statuetten i sitt utvalg av Nasjonalgalleriets antikksamling til et stort tysk plansjeverk, identifiserte den korrekt som en fremstilling av en gammel mann (H. P. L'Orange, tekst til Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, Serie XII, München 1931, nr. 3307).

Det er jo så at forskjellene mellom manns- og kvinnekroppen er mest markert i forplantningsdyktig alder, mens oldinger av begge kjønn har en tendens til å ligne hverandre, særlig hvis de er

magre. Kvinnebrystet skrumper inn og mannsbrystet blir slapt, og resultatet blir tørre, rynkede kroppar med mer eller mindre markerte hengebryster. I forrige nummer av Klassisk Forum tok jeg for meg fremstillinger av gamle kjerringer hvor benete skuldre og tørre bryster var blant disses anatomiske kjennetegn, men selv om de gamle kunne gå så langt som til å blotte en skulder eller et bryst, var ingen av dem så lettkledd som Nasjonalgalleriets statuett. Dennes påklædning, eller rettere sagt mangelen på en sådan, viser at det dreier seg om en mann, og lendeledet plasserer ham langt nede på samfunnets rangstige.

Lendelede bæres av kroppsarbeidere med lav status, som slaver, og ofte av folk hvis arbeid utsetter dem for hete eller fuktighet. Således finner vi lendelede i fremstillinger som viser smeder eller bronsestøpere, bryggesjauere, sjøfolk og fiskere. At det er en representant for sistnevnte kategori vi har for oss i statuetten på Fig. 1, ser vi av kurven ved mannens venstre side. Innholdet i kurven er bare antydning som noen ubestemmelige, runde former som fikk L'Orange til å tolke den som en fruktkurv (tekst til Einzelaufnahmen nr. 3307), men fruktkurver er vanligvis større og sylindriske av form. En liten kurv av den typen som vår statuett har, er derimot typisk for fisk. På gresk heter en fiskekurv *kyrté*, på latin *nassa*. Fiskekurver ser ofte ut til å være laget av et relativt mykt materiale, formodentlig flettet siv. Et vasebilde av den såkalte Ambrosios-maleren fra ca. 500 f.Kr., nå i Boston, viser en fisker som sitter på en klippe og holder en *kyrté*



Fig. 2. Fisker, vasemaleri av Ambrosios-maleren.

i den ene hånden (Fig. 2). Den andre holder fiskestangen, og i tillegg til å fiske med stang har fiskeren også en ruse nede i vannet. Vi kan merke oss at mangel på klær også karakteriserer fiskeren i Boston – han er faktisk helt naken.

Vasemaleriet i Boston er et tidlig eksempel på fiskerfremstillinger i antikk kunst, for de fleste stammer fra hellenistisk og romersk tid. Det samme gjelder litterære beskrivelser av fiskere. Yrkesgruppen nådde ikke den samme popularitet som hyrder og landarbeidere, men forekommer i gresk bukolisk diktning. Blant de idyller som er tilskrevet Theokrit, handler nr. 21, som antagelig er skrevet av en senere dikter, om to fiskere.

De skildres som gamle menn, så fattige at de ikke eier annet enn klærne sine og fiskeredskapen sin. Den ene drømmer at han fanger en fisk av gull, men den andre irrettesetter ham og sier at han må fange fisker av kjøtt og blod, ellers vil han dø av sult.

Selv om fiskeredskapen, som nevnes i idyllen omfatter forskjellig utstyr, også årer, som forutsetter en båt, så drømmer fiskeren at han fanger den gyldne fisken mens han sitter på en

klippe med sin fiskestang. Siden antikkens grekere ikke gikk i båt med mindre de var nødt til det, var det de fiskerne som opererte fra land som folk flest så. De kom da til å forme det gjengse bildet av fiskeren som en mann som satt med sin stang ved en av den greske verdens mange klippefylte kyster. Slik fremstilles han alti i senarkaisk tid (jfr. vasemaleriet på Fig. 2). Forskjellen mellom vasebildet og de litterære skildringene består hovedsakelig i at fiskeren på vaser er ung, mens han i litteraturen som regel er gammel.

I den såkalte Anthologia Graeca finnes diverse epigrammer som omtaler fiskere, særlig i bok VI og VII, som inneholder henholdsvis votivepigrammer og gravepigrammer. Sistnevnte beretter om fiskere som druknet eller på andre måter

omkom under utøvelsen av sitt yrke, som alltid har vært ansett som farefylt (Anth. Graec. VII, 294, 494, 504, 505, 637, 693, 702; VIII, 156-158), men det som særlig synes å ha preget fiskeren i andres øyne, var fattigdommen.

Skal man dømme etter de epigrammene i *Anthologia Graeca* som omhandler votivgaver skjenket av fiskere, var deres gaver svært enkle. Noen ofret utstyr og redskaper (disse kunne også markere en fiskers grav, jfr. Anth. Graec. VII, 505), men de fleste epigrammene presiserer at det gjorde de først når de var blitt så gamle at de måtte oppgi sitt yrke (Anth. Graec. VI, 4, 5, 23, 25, 30, 90, 192, 193). En gruppe fiskere skjenket Priapos et krater (blandebolle for vin og vann) som de selv hadde skåret ut av eiketre samt et vinglass etterat guden hadde gitt dem lykke i forbindelse med tunfiskfangst (Anth. Graec. VI, 33). Tatt i betraktning at de hadde laget bollen selv, ble gaven relativt rimelig, antagelig i overensstemmelse med deres økonomiske situasjon. Også ellers hører vi om fiskere som gir beskjedne gaver: Fiskeren Kopasos bringer Pan dagens første fangst (Anth. Graec. VI, 196), Menis gir Artemis en stekt mulle, et brødstykke og et beger vin (Anth. Graec. VI, 105), mens den smarte Paris skjenker Priapos skallet av en hummer – etterat han selv har fortært innholdet (Anth. Graec. VI, 89). Vi hører også om gaver som mer har skjær av kuriositeter: havsnegler, muslinger og sjøskolopendre (Anth. Graec. VI, 222-224, 230), men også disse hadde fiskerne funnet selv, så de krevde ikke økonomiske utlegg.

En fisker ved navn Damis bragte Apollon en trompetmusling (Anth. Graec. VI, 230), og kanskje er det den samme fiskeren som er nevnt i det følgende epigrammet; navnet er i hvert fall det samme. Damis ofrer to gjess, nardus og tørrede frukter til en gudinne, og lover henne en hjortekalv med forgylte horn hvis hun kan rive ham ut av fattigdommen slik hun nylig rev ham ut av havets klør. Gudinnen omtales bare som «den linkledde som hersker over Egypt med dets svarte jord», men det må være Isis Pelagia som er ment. Hun beskyttet sjøfolk og sikkert andre som var ute i båt, slik som fiskere.

I tillegg til de guddommer som alt er nevnt (Isis, Apollon, Artemis, Pan og Priapos) hører vi om fiskere som ofrer til Hermes og nymfene (de var ofte forbundet med grotter, og slike er det mange av i klippene langs Middelhavets kyster), og naturligvis til Poseidon.

Selv om fiskerne som nevnes i disse epigrammene var fattige, var de likevel bedre stilt enn de fiskerne som befolker den antikke billedkunsten. De har som regel ikke annet enn en fiskestang, mens den fiskeredskapen som omtales i epigrammene omfatter både line, krok, garn og ruse samt årer (sistnevnte viser at den antikke fisker i likhet med dagens fisket fra båt og ikke bare fra land, slik man kan få inntrykk av hvis man bare studerer billedfremstillingene).

Fiskeren i antikk diktning er altså fattig, noe som sikkert stemte overens med de faktiske forhold, men han er også som

oftest gammel når alderen blir nevnt. Man skulle tro at det fantes nok av yngre fiskere (faktisk forteller jo epigrammene at fiskerne måtte oppgi sitt yrke når de kom opp i årene), men alderdommen har antagelig forsterket det inntrykk av elendighet som de fleste forbandt med fiskeren. Den gamle fisker blir i alle tilfelle en litterær topos, som går over i billedkunsten også. Fiskeren i hellenistisk kunst er som regel en gammel mann, med den skrunkete, læraktige huden som skyldtes langvarig kontakt med saltvann og som i følge antikke forfattere skulle være et karakteristisk trekk ved yrkesgruppen. Dette trekket har naturligvis vært mest fremtredende hos de eldre representantene.

Nasjonalgalleriets fisker tilsvarende på alle punkter den litterære sjablongfiguren: Han er gammel og rynket, han sitter på en klippe og fisker, og at han er fattig, fremgår av hans nødtørfte påkleddning og den lille fiskekurven, som umulig kan romme mer enn en meget beskjeden fangst. Man får assosiasjoner til *Anthologia Graeca* VI, 304, som lyder slik:

Fisker ved stranden, stig ned
fra klippen og inn på det tørre;
hellet er med deg! Så selg
først dine varer til meg.
Har du en svarthale, kanskje,
blant fangsten som ligger i kurven?
Eller en mormyr, montro?
Leppefisk, brasme og sild?
Heldig, sa du, at jeg,
når jeg narrer meg selv til å spise
knusktørt brød, spør jeg på
med fisk i stedet for kjøtt.
Bringer du bare småfisk
med ben så skarpe som torner,
Fortsatt skittet fiske! For jeg
har ikke strupe av stein.

Dette øyeblikksbildet viser en mann som fisker fra klippene ved stranden og som selger sin fangst til forbigangerne. Her er det ikke snakk om store fangster eller store oppkjøpere; kunden i epigrammet skal bare ha litt fisk som kan sette smak på det tørre brødet han ellers spiser. Vår fisker i Nasjonalgalleriet kan

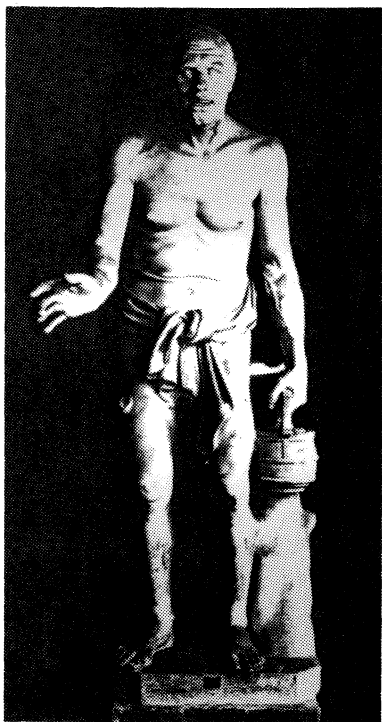


Fig. 3. Gammel fisker av «Seneca»-typen, replikk i Vatikanet.

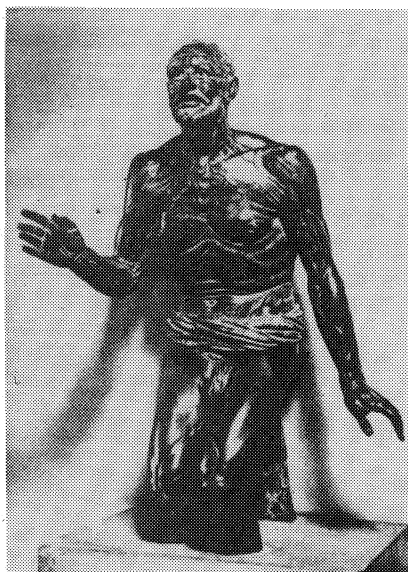


Fig. 4. Gammel fisker av «Seneca»-typen, replikk i Louvre.

muligens tolkes som en gamling som driver en beskjeden form for attåttnæring, kanskje etterat han er blitt for gammel til å drive mer profesjonelt fiske fra båt.

De hellenistisk-romerske fiskerskulpturene har visse trekk til felles med de gamle kjerringene jeg omtalte i forrige nummer av Klassisk Forum. De er stort sett under legemsstore, fra små statuetter og opp til 2/3 naturlig størrelse, og på få unntak nær er de mer eller mindre fritt basert på en eksisterende typologi uten

at man kan si at de kopierer en bestemt original. Dog var det tydeligvis visse verk som nød spesiell berømmelse og var gjenstand for direkte kopiering. For kjerringenes vedkommende er det mest kjente eksempel den gamle fulle kvinnen som i følge manges mening gjengir den såkalte anus ebria av en billedhugger ved navn Myron (Klassisk Forum 1994: 1, s. 11 ff., Figs. 6,10), mens hennes motstykke blant fiskerne utgjøres av «Seneca typen» (Figs. 3-4). Den må ha vært meget berømt, for den kjennes i mer enn 20 replikker og kopier.

Navnet «Seneca» har typen fått etter en replikk som nå er i Musée du Louvre i Paris (Fig. 4). Den ble funnet på Esquilinen i Roma i et område som synes å ha vært identisk med de såkalte Horti Lamiani, som var keiserlig eiendom og del av et stort parkområde. Louvre-replikken er utført i svart marmor med lendelede i rød alabast. Det er blitt foreslått at også originalen var i svart stein men det er mer sannsynlig at det svarte marmoret forsøker å imitere patinert bronse. Det røde lendeledet kunne i originalen være fremkommet ved at man la et tynt kobberlag utenpå bronzen, en effekt som man finner i antikke bronsestatuer (de kan f.eks. ha kobber på leppene for å gjøre dem røde).

Et karakteristisk trekk ved Louvre-replikken er de kraftig fremstående blodårene den har på på bryst og armer. Det var disse som gav opphav til Seneca-teorien, idet man trodde at statuen fremstilte filosofen etterat han hadde åpnet årene sine for å begå selvmord. Rubens'

bilde «Senecas død» (Fig. 5) har tydelig Louvre-replikken (som dengang fremdeles var i Italia) som modell. I stedet for å åpne sine årer i badekaret står Seneca meget ubehagelig med bena tett sammen i et lite vaskefat mens han dikterer «udødelige siste ord» til omgivelsene.

Det er nok også Seneca-teorien som har ført til at et hode av denne typen har fått innpass blant åndslivets representanter i Stanza dei Filosofi i Kapitolmuseet i Roma. De fleste portrettene i denne salen viser greske diktere og filosofer, men enkelte berømte romere, som Cicero, er

tatt med, og da har man vel funnet det rimelig at også Seneca var representert. Da «Seneca»-typen er meget realistisk utført, sikkert etter levende modell, stikker ikke hodet altfor meget av i et portrettgalleri, og med sin åpne munn synes den avbildete å være fremstilt i ferd med å tale. Imidlertid var det neppe inspirerte gullkorn som kom fra hans munn, men snarere «Fersk fisk!» eller et lignende utrop.

Noen forskere mener at fiskerens munn er åpen bare fordi han puster tungt, andre fordi han er dum. Som alle berømte statuetyper er fiskeren blitt gjenstand for diverse fortolkninger. De mest negative er blitt fremsatt av tyske forskere, kanskje særlig H. P. Laubscher i hans bok *Fischer und Landleute* (Mainz 1982). Laubscher har sammenholdt fiskerens ansikts trekk med utsagn i antikk fysiognomisk litteratur og kommet til at den gamle er fremstilt som dum, treg og skamløs. Andre forskere har protestert mot dette synet og tolket fiskerens fysiognomi på andre måter.

Fysiognomisk litteratur anvendt på tolkninger av antikke kunstverk kan være en feilkilde, for vi vet ikke om vi ser på men-

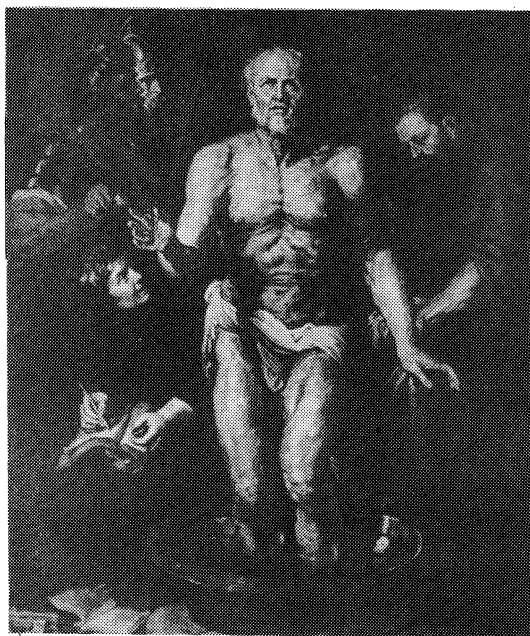


Fig. 5. «Senecas død», maleri av Peter Paul Rubens fra 1606.

neskeansiktet på samme måte som den antikke betrakter. Følgende historie kan i så måte være opplysende. I 1949 identifiserte H.P. L'Orange en kjent portretttype, som bl.a. er representert i Nasjonalgalleriet, som den spartanske feltherren Pausanias, seierherren fra Plataiai som senere ble anklaget for landsforræderi av sine egne og dømt til døden (H.P. L'Orange, Pausania, *Mélanges Ch. Picard*, Paris 1949, s. 668 ff.; gjenoptrykt i *Likeness and Icon*, Odense 1973, s. 1 ff.). L'Oranges hypotese ble akseptert i vide kretser, og senere forsøkte den tyske forsker D. Metzler å støtte den gjennom å sammenholde portrettets trekk med utsagn fra greske fysiognomikere. Han kom til at den avbildete helt tilsvarte fysiognomikernes beskrivelser av det falske og forræderiske menneske (D. Metzler, *Untersuchungen zu den griechischen Porträts des 5. Jhdts. v.Chr.*, Münster 1966, s. 45 f.; id., *Porträt und Gesellschaft*, Münster 1971, s. 231 ff.). Nå ble det i 1980 funnet en ny kopi av «Pausanias»-typen med innskrift, og det viste seg at det var dikteren Pindar som var avbildet. Det skulle neppe være noen grunn til å fremstille Pindar som falsk og forræderisk, så enten må Metzler ha mistolket de antikke fysiognomikere, eller så har disse ikke hatt nevneverdig innflytelse på billedkunsten. Det siste er fullt mulig, for vi vet ikke hvor stor virkning (om noen) fysiognomiske skrifter hadde på samtidens kunst.

Drømmen om raskt å kunne bestemme våre medmenneskers karakter ut fra deres ansiktstrekk, mimikk og geberder

ligger sannsynligvis dypt i oss, for litteratur som gir oppskrift på dette, er blitt produsert fra oldtiden og frem til vårt århundre. Også i dagens ukepresse finner vi forflatede versjoner av typen «Måten du holder sigaretten på, forteller alt om deg». Imidlertid er det sjelden vi kan se noen sammenheng mellom mennesker fremstilt i billedkunsten og fysiognomisk litteratur, med unntak av illustrasjoner i slike skrifter. Utvilsomt foretrakk kunstnere flest å studere mennesketypene ut fra levende modeller, som jo viser større variasjoner enn de skjematisk fysiognomikere opererte med.

Om det er vanskelig å gjette hva kunstneren har ment med de enkelte ansiktstrekkene til «Seneca», tør man likevel formode at typen er ment å skulle fremstille «en gammel sliter». Den tilårskomne, men likevel senesterke kroppen tyder på det. «Seneca»s stive holdning og krumme knær er av noen tolket som tegn på sykdom, mens andre forskere, som har trukket paralleller mellom fremstillinger av fergemannen Charon og «Seneca», mener at sistnevnte krummer knærne fordi originalen var fremstilt stående i en båt. Slike sammenligninger er ikke grepet ut av luften, for antikke epigrammer antyder de samme tankene. I *Anthologia Graeca* VII, 305, 381, 585 og 635 fortelles det om avdøde fiskere som kremeres sammen med sin båt. I alle epigrammene understrekes det at de har dradd til Hades i egen båt, og når fiskerbåten sammenlignes med Charons ferge, kommer assosiasjonen fisker – Charon nærmest automatisk.

De fleste forskere mener likevel at originalen til «Seneca» må tenkes stående på landjorden med en kyrté i sin venstre hånd og en fiskestang i sin høyre. En replikk i Vatikanet (Fig. 3) viser at høyre hånd måtte støttes opp med en puntello (i bronseoriginalen var en slik støtte ikke nødvendig fordi bronse er et mer smidig materiale enn marmor), og da er det rimelig å tro at denne hånden holdt et attributt som stod litt ut fra kroppen, slik som en fiskestang.

Naturligvis kan attributtet også ha vært en vanlig stokk som gamlingen støttet seg på, og da kan man tenke seg at kunstneren har villet fremstille ham i ferd med å fallby fisken sin. Hans åpne munn kan som nevnt tolkes som et tegn på at han sier noe. Endelig er det forskere som har ment at «Seneca» hverken fisker eller selger fisk, men at han er fremstilt mens han vandrer med sitt bidrag til et kultisk måltid i en helligdom i likhet med den gamle «torgkjerringa» i New York som jeg omtalte i forrige nummer av *Klassisk Forum* (1994:1, s. 13 f., Fig. 8).

Ikke bare har «Seneca»-typens ikonografi og originalens oppstilling vært livlig diskutert, det har også vært spekulert over dens datering og geografiske plassering. Ifølge den vanligste oppfatning ble «Seneca»s original til i det 3. årh. f. Kr. i et av de hellenistiske kongedømmene. Man har gjettet på Egypt da det smale lendeledet som bare såvidt dekker hofte og blottet baken og kjønnsorganene bæres av hellenistiske genrefigurer fra Egypt og senere imitasjoner av slike (i Vatikan-replikken på Fig. 3 er lendele-

det restaurert for å motsvare den katolske oppfatning av sømmelighet).

De mange tolkningsforslagene angående «Seneca»-typen viser at gamle fiskere i likhet med andre realistiske genrefigurer i hellenistisk stil har vært gjenstand for interesse og debatt. I første halvdel av 1980 årene ble fiskerne behandlet i ikke mindre enn tre monografier, dels alene og dels sammen med hyrder og gamle kjerringer. I tillegg til den alt nevnte boken av H. P. Laubscher kommer N. Himmelmann, *Über Hirten-Grenze in der antiken Kunst* (Opladen 1980) og E. Bayer, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik* (Bonn 1983). Senere er fiskerne blitt omtalt i bøker som J.J. Pollitt, *Art of the Hellenistic Age* (Cambridge 1986), s. 141 ff.; og B. Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture I* (Bristol 1990), s. 332 ff.

Realistisk virkende fiskerfremstillinger er tradisjonelt blitt betraktet som kopier etter hellenistiske originaler, men nå er man kommet til at en god del av dem nok er romerske verker som mer løselig knytter an til de hellenistiske inspirasjonskildene. Som nevnt er de fleste utført i relativt lite format. «Seneca»-typen skiller seg imidlertid ut ved at den er større (replikken i Vatikanet har en høyde på 1.60 m, d.v.s. normal størrelse for en gamling i antikken). Som type betraktet er den også eldre enn de øvrige, idet den gjerne dateres til 3. årh. f. Kr. De mange replikkene var spredt over hele middelhavsområdet fra Syd-Frankrike til Libanon og Nord-Afrika, og vitner om typens store popularitet.

Man spør seg selv hvem som lot originalen til «Seneca»-typen lage, og hvor og hvorfor vedkommende lot den oppstille. Siden statuen ble så ofte kopiert, må den ha stått på et offentlig sted, kanskje i en helligdom. B. Sismondo Ridgway har spekulert på om «Seneca» forestiller en mytologisk skikkelse, da dens størrelse og utbredelse er uvanlige for en genrefigur. Hun har foreslått at typen kan fremstille den boeotiske fiskeren Glaukos, som gjaldt som fiskernes skytspatron. Han fikk evig liv av gudene, men dessverre ikke evig ungdom, og i fortvilelse over å bli stadig eldre og mer skrøpelig kastet han seg til slutt i havet (B. Sismondo Ridgway, op. cit., s. 335 f.).

Også andre forskere har foreslått at «Seneca»s original må være blitt oppstilt i en helligdom, kanskje av et fiskerlaug, men det virker unektelig merkelig at de skulle la seg representere av en så avfeldig representant for sin yrkesgruppe. Dessuten var en statue svært kostbar, og ettersom fiskerne var blant samfunnets fattigste, er det et spørsmål om selv et laug hadde råd til å bekoste en slik.

Hva de mange romerske replikkene og kopiene av «Seneca»-typen angår, stod de nok oppstilt i hager og parker i likhet med andre fiskerskulpturer. Det har vært bemerket at en av grunnene til fiskernes popularitet kan ha vært at fiske i stor grad var betinget av hell og uhell (ikke for intet snakker vi om fiske-lykke), og at de kanskje derfor hadde en viss lykkebringende funksjon. En slik tolkning kan selvsagt ha vært medvirkende til å gjøre fiskerskulpturer populære, men

hovedgrunnen var nok den at de passet godt inn i den natur som romerne forsøkte å gjenskape i sine park- og villalandskaper.

B. Sismondo Ridgway (op. cit., s. 333) har påpekt at man ikke har funnet fiskerskulpturer i hellenistiske byer; alle sikre funn stammer fra romerske kontekster. Det er derfor rimelig å tro at utbredelsen av fiskerskulpturer har gått parallelt med utviklingen av den romerske villa, hvor fiskerne i likhet med gamle kjerringer, hyrder og andre pittoreske figurer kan ha stått oppstilt i kunstig gjenskapte landskaper. Mange romerske villaer inneholdt fiskedammer (se H. Mielsch, *Die römische Villa*, München 1987, s. 23 ff.), og disse må ha innbudt til oppstilling av fiskerskulpturer.

Små statuetter som Nasjonalgalleriets behøvde ikke et parkanlegg rundt seg for å komme til sin rett. Den har høyst sannsynlig stått i en mindre privathage, kanskje i tilslutning til en fontene, selv om den ikke viser spor av vannrør. I Pompeii har man funnet fiskerskulpturer brukt som fontenefigurer, hvorav den mest kjente er en bronsestatuett (B. Kaposy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich 1969, s. 47, Fig. 32), som i likhet med vår fisker er fremstilt sittende. Blant det antikke materialet synes imidlertid stående fiskere å ha vært mer populære; de er i hvert fall mer tallrike.

E. Bayer har i sin bok gjennomgått utviklingen av den sittende fisker som

motiv (op. cit., s. 99 ff.). Statuetten i Nasjonalgalleriet, som hun ikke nevner, er typologisk sett blant de eldste idet den tilhører kategorien «utarmet olding»: en gammel, rynket mann som er naken bortsett fra et lite lendeklede. Klippen fiskeren sitter på, spiller en relativt beskjeden rolle i forhold til figuren, som sitter lett tilbakelent med enden og lårene tett inntil underlaget. Disse trekkene er tidlige og gjenfinnes i en bronsestatuett fra 2. halvdel av det 3. årh. f. Kr. i følge Bayers datering (fig. 6). Statuetten viser fiskeren helt naken. Han har en liten lue uten brem på hodet, og kanskje bar vår fiskers tapte hode også en slik. Luen, som skulle beskytte håret mot saltvann, er ikke uvanlig i fiskerfremstillinger.

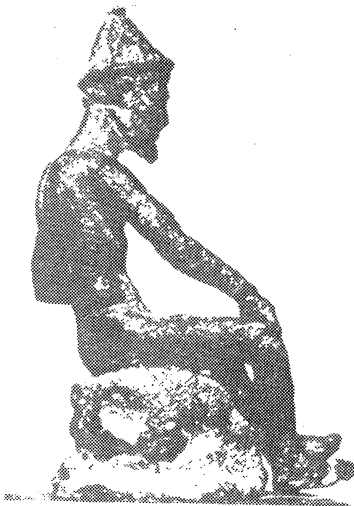


Fig. 6. Fisker, bronsestatuett fra Egypt.

I senere statuetter antar klippeformasjonen mer dramatiske former og fiskerens stilling blir mer dynamisk idet han retter ryggen og trekker den ene foten tilbake. Skikkelsen blir kraftigere og mer muskuløs, fiskerens ansikt blir yngre og drakten dekker mer av kroppen. Fiskeren bærer ikke lenger lendeklede, men tunica exomis, en kort kjortel som er festet bare på venstre skulder så høyre arm er fri. Dette var et vanlig arbeidsantrekk. Den romerske versjon av fiskeren er trolig mer realistisk enn den hellenistiske, for fiskerne hadde nok i alminnelighet mer klær på enn bare et lendeklede.

En mer ungdommelig fisker iført tunica exomis er det vi finner på typisk romerske monumenter som sarkofager, f.eks. Der opptrer fiskeren sammen med hyrder og landarbeidere i bukoliske scener. I begynnelsen, d.v.s. i 2. årh. e. Kr., danner slike scener bakgrunn på Endymion-sarkofager, hvor månegudinnens elskede ligger og sover i et landskap, men i siste halvdel av det 3. årh. har de bukoliske scenene overtatt hele sarkofagfronten. Alt fra Vergils tid var landlivet blitt brukt i ideologisk hensikt i romersk litteratur idet bondens og hyrdens sunne, ufordervede liv ble ansett som en nødvendig forutsetning for Romerrikets senere storhet (sml. Vergil, Georgica II, 524 ff.). Man tør vel formode en lignende ideologi bak de bukoliske scener i senantikkenes billedkunst, særlig sett på bakgrunn av Diokletians og hans medkeiseres forsøk på å fremme tradisjonelle romerske verdier og vende tilbake til røttene. I denne type ikonografi er hyrder og landarbeidere de mest populære,

men fiskere forekommer også. Man finner dem såvel i den sepulkrale som den sekulære kunst. Blant motivene på de mange mosaikkgulvene i Piazza Armerina-villaen på Sicilia fra ca. 320 e. Kr. sees også fiske. Scenene viser en merke-

lig blanding av idyll og realisme. Det idylliserende aspektet manifesterer seg ved valget av aktører, som ikke er voksne menn, men amoriner og putti (vingeløse småbarn), men de fisker riktig profesjonelt med garn fra båt (Fig. 7).



Fig. 7. Mosaikk med fiske fra senantikk villa nær Piazza Armerina, Sicilia.



Fig. 8. Den mirakuløse fiskefangst, mosaikkpanel fra S. Apollinare Nuovo, Ravenna.

Slik møter vi også en av de viktigste skikkelsene innen den kristne ikonografi, apostelen Peter, uten tvil verdens mest berømte fisker (Fig. 8). I et mosaikkpanel fra kirken St. Apollinare Nuovo i Ravenna fra det 6. årh. (Fig. 8) finner vi illustrert historien om den mirakuløse fiskefangst, som ender med at Peter blir kallet til å være menneskefisker (Luk. 5, 1-11). Peter er fremstilt iført tunica exomis etter vanlig romersk mønster, og han fisker med garn fra båt slik teksten forteller.

Evangeliene gir visse innblikk i fiskernes liv. I Luk. 5, 1-11, hører vi at de er organisert i to lag som hjelper hverandre når det er nødvendig, og de eier selv sine båter (det sies uttrykkelig at Simon Peter eide den ene). I Mark. 1, 19-20, hvor Jesus kaller Jakob og Johannes, heter det at disse to var i en båt sammen med sin far Sebedeus, og at de forlot ham i båten sammen med hans leiefolk. Sebedeus hadde tydeligvis egen båt og leiet mannskap, og representerte en kategori fiskere som var mer velholdne enn den tradi-

sjonelle fremstillingen av en ussel stakkar. Imidlertid måtte også de bibelske fiskerne henge i for føden: ofte arbeidet de hele natten uten å få fangst (Luk. 5, 5; Joh. 21, 3), og selv om de drev fiske på en innsjø og ikke på havet, kunne de oppleve kraftig vind og høye bølger (Mark. 6,47-51; Joh. 6, 16-21). De hadde sikkert i likhet med andre fiskere i antikken et strevsomt liv uten luksus, og de hadde derfor tydeligvis ingen motforestillinger mot å slippe alt og følge Kristus, i motsetning til rikmannssønner og andre som fikk kalde føtter når de ble bedt om å oppgi sine materielle goder.

Det faktum at flere av Kristi disipler var fiskere, førte selvsagt til en oppvurdering av gruppen, om ikke i det virkelige liv, så i hvert fall i kunsten, hvor fiskeren

går over fra å være en idyllisk til å bli en symbolsk figur. Tidligere trodde forskerne at enhver hyrde på en senantikk sarkofag var Den gode hyrde og enhver fisker en Menneskefisker, men i våre dager krever man innslag av klart kristne motiver før man er villig til å gi sarkofagen en kristen tolkning.

En sarkofag i Museo Nazionale Romano i Roma kan tjene som eksempel (Fig. 9). Den viser på fronten en bedende kvinne, en såkalt orant, som gjerne tolkes som et symbol på Pietas, fromhet. Hun flankeres av en fisker og en hyrde, sistnevnte med et får på skuldrene og et ved siden. Disse figurene kunne vi godt tolket som idylliserende motiver, men scenene på sarkofagens kortsider antyder en kristen kontekst. Den venstre viser Kristi dåp og

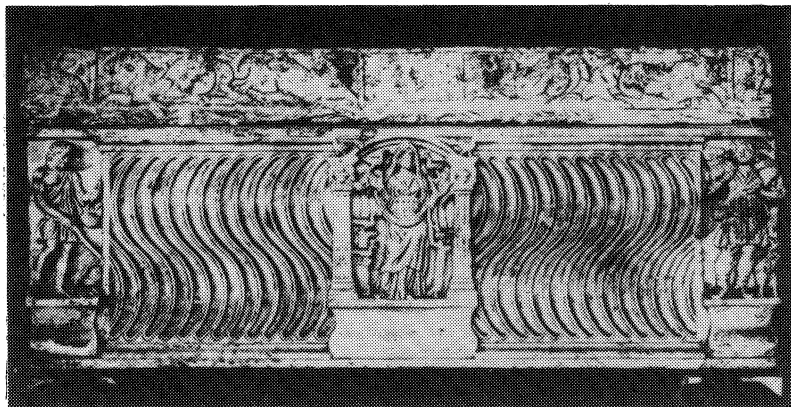


Fig. 9. Sarkofag med orant, hyrde og fisker. Roma, Museo Nazionale Romano.

den høyre 11 får. Det ligger nær å tolke fårene som apostlene (det 12. fåret befinner seg på forsiden, ved siden av hyrden) og hyrden som Den gode hyrde selv. Fiskerens naboskap til en spesifikt kristen scene, Kristi dåp, gjør det sannsynlig at han i dette tilfelle er en Menneskefisker.

Det er neppe tilfeldig at fiskeren er koblet til en scene hvor vann spiller en viktig rolle, for på den måten får man et sammenbindende element. Den store vannvielsen, som i Østkirken finner sted på dagen for Kristi dåp, 6. januar, viser det nære forhold mellom dåp og vann i

den kristne kirke. Vi har imidlertid ingen sikre belegg på at vannvielses-liturgien går så langt tilbake som det 4. årh., datoen for sarkofagen i Museo Nazionale Romano.

Med eller uten tilknytning til en bestemt liturgi blir Menneskefiskeren en viktig symbolsk figur i den kristne ikonografi. Haveter livets hav, kaotisk og stormfylt, og fiskene er menneskene som er prisgitt det våte element med sine bølger og strømmer. Fiskeren trekker dem imidlertid ut av dette forræderiske element og opp på den trygge klippen, som er Kristus. Riktignok dør fiskene under

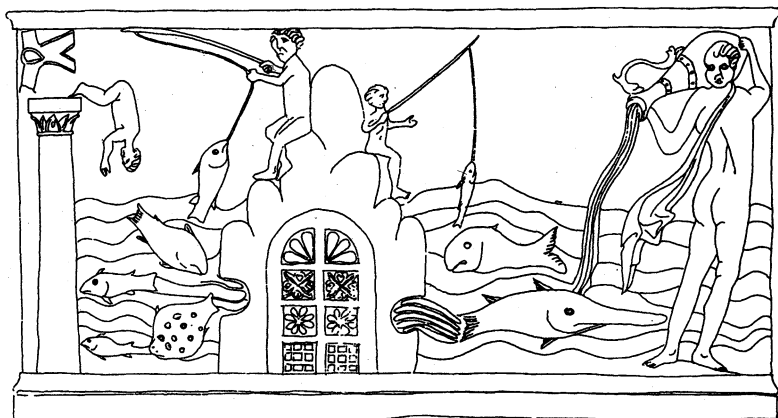


Fig. 10. Tegning av relieffene på døpefont i Grottaferrata.

prosessen, men vi må alle dø for å kunne gjenoppstå.

På en 1100-talls døpefont i Grottaferrata utenfor Roma ser vi illustrert havet med fisk og fiskere som symbol på dåpen og dens livgivende vann (Fig. 10). Mannen som stuper i vannet fra en søyle til venstre på bildet, går tilbake på antikke forbilder. Han finnes bl.a. på et maleri i den såkalte Stuper- eller Dykker-graven i Paestum syd for Napoli, et verk fra første halvdel av 5. årh. f. Kr. Stupet markerer overgangen fra én tilværelse til en annen, og motivet på døpefonten er karakteristisk for det nære slektskap mellom sepulkral- og dåpsikonografi som kjennetegner den oldkristne og middelalderske kunst. Også fiskerne går tilbake på antikke modeller, og vi kan merke oss at den mer realistiske romerske typen er forlatt til fordel for en helt naken fisker, som enten må gå tilbake på eldre greske modeller, eller kanskje mer sannsynlig, nakne putti fra idylliserende fremstillinger.

Hvorfra disse antikke typene dukker opp i 1100-tallets kunst vet vi ikke. Gunnar Danbolt, som er professor i kunsthistorie i Bergen og som i 1978 publiserte en artikkel om døpefonten i Grottaferrata i det norske Roma-instituttets *Acta*, har trukket inn marginalillustrasjoner i byzantinske manuskripter som en mulig inspirasjonskilde (G. Danbolt, *Das Taufbecken im Kloster San Nilo in Grottaferrata*, IRN *Acta* VIII, s. 143 ff.). Det er meget sannsynlig at én av forklaringene på at antikke motiver dukker opp

igjen og igjen i middelalderens kunst, særlig i byzantinsk område, må søkes i den vedvarende kopiering av antikke manuskripter som fant sted, hvor ikke bare tekstene, men også illustrasjonene ble overlevert til nye slekter. De kunne da tjene som inspirasjonskilde også i andre kontekster enn de opprinnelige.

Nærmer vi oss nyere tid, blir fremstillinger av fiskere mer sjeldne. Visse scener som den mirakuløse fiskefangst blir fremdeles gjengitt, den sees f. eks. på et av de store billedteppene etter Rafaels tegninger som henger i Vatikanet. Renessansen synes ellers ikke å ha interessert seg nevneverdig for fiskeren, selv om den gjenoppvekket flere av hans antikke slektninger, som hyrder og hyrdinner. De får boltre seg i billedkunsten gjennom 1500-, 1600- og særlig 1700-tallet, mens fiskeren stort sett glimrer med sitt fravær. Grunnen er formodentlig den at han i motsetning til hyrden mangler et kvinnelig motstykke, og at han derfor ikke kan brukes i de mange romantiske og erotiske skildringene hvor hyrderomantikken tjener som et tynt påskudd. Fiskeren må vente til det mer moraliserende 1800-tallet før han kan gjenvinne sin popularitet. Han blir da benyttet både i realistisk og symbolistisk maleri.

Som eksempel på det sistnevnte kan vi ta for oss den franske maleren P. Puvis de Chavannes' fiskerbilde fra 1881. Det har et vagt sakralt preg som vitner om at kunstneren kjente fiskerens fortid innen kristen ikonografi, selv om det ikke er



Fig. 11. Studietegning til maleriet «Den fattige fisker» fra 1881 av P. Puvis de Chavannes.

noe spesifikt kristent ved bildet (fig. 11). Fiskeren står som forsenket i bønn i sin lille båt. Inne på stranden venter hans barn: en ung pike som plukker blomster og et spebarn som ligger og spreller, uvitende om den fremtid i fattigdom som venter det. For fiskeren er – selvfølgelig – fattig. Tittelen på maleriet er da også «Den fattige fisker».

Lenger nord i Europa foretrakk man mer realistiske fiskerskildringer. Særlig kjent er verkene til de såkalte Skagen-malerne, hvorav vår egen Christian Krogh var én (se K. Voss, *Skagensmalerne*, 4. opplag, Aalborg 1994). Fiskerskildringen i særklasse blant Skagen-malerne er imidlertid dansken Michael Ancher

(1849–1927), som har fått den tvilsomme ære å stå fadder til en av selve ikonene innenfor det moderne «fidusmaleri», nemlig Den gamle Fisker, som konkurrerer om plassen øverst på hitlisten med Sigøynerpiken og Gråtende Barn i Skjæret fra Talglys. Fiskeren er basert på en original av Michael Ancher, selv om det er en nokså forflatet versjon som pryder de tusen hjem (Fig. 12). I sin bok *Vulgær og vidunderlig* (Oslo 1992) uttaler Kjetil Rolness at Barnet, Sigøynerkvinnen og Fiskeren uttrykker henholdsvis «Syns synd på meg! Få lyst på meg! Se opp til meg!» (op. cit., s. 9 ff.). Det er klart at denne type kunst, som er sentimental i ordets egentlige forstand, skal appellere til følelsene, men Rolness

gir ingen forklaring på hvorfor nettopp de tre nevnte motivene er valgt for å få våre følelser i tale. Barn har en universell appell, men man kunne teoretisk sett godt tenke seg andre enn sigøynerkvinner og fiskere som objekter for begjær og ærefrykt.

Det som binder de tre typene sammen, er at de tilhører grupper som tradisjonelt har vært marginale og fattige. De gråtende barnas sosiale tilhørighet er riktignok ikke definert, men det er vel ingen som tror at de kommer fra ressurssterke hjem. Sigøynerkvinnen er ung og vakker, men hun representerer samtidig et folk som forbindes med armod og forfølgelse. Den gamle fisker er ikke så fattig som sine antikke yrkesbrødre, men han er definitivt ikke rik. Denne mannen har aldri vært skipper på en moderne fabrikktråler. En slik ville vi aldri hatt på

veggen, liksom lite som vi ville kjøpt et bilde som forestilte en kornbonde med skurtresker. Nei, skal vi ha et motiv fra landlivet, foretrekker vi Setergjenta, Norges svar på hyrdinnen.

«Et hardt liv» kan være stikkordet for våre fidus-ikoner. Enten har de et hardt liv (det gråtende barnet), de har hatt det (fiskeren) eller de vil få det (sigøynerkvinnen). At de har vanskeligheter å kjempe mot, gir dem et visst moralsk anstrøk, og sett i dette perspektivet blir selv den tilsynelatende frivole sigøynerkvinnen mer akseptabel.

Rolness bemerker at i det skrevne ords kitsch går romantikk og realisme hånd i hånd (op. cit., s. 119), men også den malte kitsch har moralske undertoner. Disse er særlig sterke i skildringen av Den gamle fisker, og kanskje spesielt i Norge hvor fiskeren også står for noe rotnorsk. Den viktige rollen han spilte i EU-debatten står jo ikke i noe forhold til hans beskjedne bidrag til nasjonaløkonomien, men er betinget av hans moralske og nasjonale symbolverdi.

Som bilde på «den gamle sliter» er den gamle fisker nærmest uslitelig, ser det ut til; og så lenge det er fisk i havet, vil han sikkert dukke opp for å legemliggjøre det harde liv i pakt med naturens omskiftelser, hva enten man vil idyllisere dette livet slik de ofte gjorde i antikken eller se det som et vitnesbyrd om moral og verdivalg slik man har en tendens til å gjøre i dagens Norge.



Fig. 12. *Gammel fisker*, «fidus-maleri» etter original av Michael Ancher.

Siri Sande

Bilder fra en Roma-reise

«Ibam forte Via Appia, sicut meus est mos/nescioquid meditans nugarum, tota...»¹ Au! Der falt jeg. På en eller annen måte kom høyrefoten i bend bakover. Og så nå, når jeg er helt alene, langt ute på Via Appia – det vil si, på en sti i nærheten av veien, ute av syne for trafikken. Men likevel ved noe som *muligens* er et interessant gravmonument. Det får jeg ikke utforsket nærmere. Jeg må komme meg ut av det brennhete solskinn før jeg besvimer av smerten...

Det er siste dag av et innholdsrikt Roma-opphold. Turen er egentlig en utløper av Humaniora-dagene '94, som er omtalt i de par siste numre av Klassisk Forum. Årets Humaniora-dager hadde det særs velvalgte temaet «Arven fra antikken», og den driftige arrangementskomiteen hadde funnet på å aktivisere skoleelevene i Oslo og omegn ved en stilkonkurranse om samme emne. Premien: en uke til Roma, med ledsagere. Undertegnede var så heldig å få være den ene ledsageren. En uke i Roma, med reise, opphold og mat betalt, en uke på Det norske instituttet, med en drøm av et bibliotek,

en drøm av en terrasse og med magnolia-trærne i full blomst der på Gianicolo... En uke i Roma, med Forum, Pantheon, Ostia Antica, med Vatikanmuseet og Campidoglio. Vi svette og vi går, vi går og vi svette. Og lytter, og prøver å holde følge med dagens fører. Vi har to som skiftes om å ta seg av oss – den ene er den distré, søte og absolutt ustoppelige arkeologen (men han kom med den *uvurderlige* opplysningen at det ikke var vann å få kjøpt inne på Forum Romanum-området). Til avveksling har vi kunsthistorikeren som spretter foran oss (langt foran) i sin hvite dress, han er slett ikke distré, men tvert imot særs årvåken. Vi har vår fulle hyre med å prøve å holde følge samtidig som vi parerer hans ildhvasse replikker. Hvordan reagerer våre to skoleelever på dette? De er heldigvis ikke tapt bak en vogn, noen av dem. Jeg kommer ganske fort fram til at de nok har skrevet sine premiestiler selv...

Kveldene, da – de varme, bråmørke Romakveldene... Da rusler vi ned til Trastevere, til Piazza'en. God mat, god vin (de to tenåringer holdt seg forresten

1) Sammenlikne gjerne med en Horats-utgave! Klassisk Forum 1993:1 kunne for øvrig bringe den første norske oversettelse av den aktuelle teksten, ved Egil Kraggerud i hans artikkel *Med Horats på 'Den hellige vei' – satire I,9 in situ*.

veloppdragert til Sprite), hyggelig selskap – måltidene varte i timevis. Det hender vi går andre steder, som til noe så sjeldent som en plass med bygninger i rokokko-stil. Den ene bygningen har «stearinlys» parvis nedover hele fasaden, om kvelden er de tent. Piazza di San Ignazio heter stedet, og vi har forvillet oss dit i første omgang for å høre en konsert i kirken. Konserten var lengre enn god, men plassen er verd det, og så *den* restauranten, og *den* pizza'en! Kellernen vår ser lenge ut som han synes vi ikke burde kommet dit, men så smiler han...

Et høydepunkt er turen til Ostia. Ostia er riktignok ikke Pompeii, men det smaker av fugl. Vi sitter på teateret og drømmer oss tilbake til dengang da. I butikkene handler vi, og vi ser for oss de mange badeanleggene *med* vann. Etterpå drar vi ut til havet, til en restaurant på stranden. Sjømaten er førsteklasses, og jeg lener meg tilbake med et tilfreds smil om munnen, og med hvitvinsglasset innen rekkevidde. I bakgrunnen hører jeg de andre diskutere kvinnesak og universitetets ansettelsespolitikk. Selv greier jeg ikke hisse meg opp når jeg har det så fint. Bølgene lokker mer enn kvinnesaksdebatten, og jeg tar meg årets første Middeelhavs-bad. Senere skal jeg jo fire uker til Spania med familien...

Et annet høydepunkt: Feltrinelli. Der har de bøker, på latin. Mange bøker på latin (gresk også). «Marziale – gli epigrammi» er på tilbud, og kommer på ca. 30 norske kroner, med latinsk tekst på venstre side, italiensk på høyre. (Loeb-utga-

ven i tre bind koster på Akademika i Oslo ca. kr. 650,-.) Jeg trasker de mange trap-pene opp til rommet mitt på Instituttet med tre bærepøser fulle: 30 bind i alt! (Godt at ektemannen hjemme er såvel bokelsker som forståelsesfull...)

Sankt Hans-aften – hvordan feires den i Roma? I Valencia skal alle hankjønn fra åtte-års-alderen av vise sitt mannsmot ved å hoppe over bål på stranda. I Odense har jeg feiret kvelden en gang. Man samlet seg ved «åen», der et stort bål var bygd opp. Så gikk alle hjem da bålet var brent ned, sånn omtrent klokka 21. Men i Roma? Jeg vet ennå ikke. Sankt Hans-aften 1994 er spesiell. Norge skal møte Italia, i USA. Vi fire Humaniora-utsendte er invitert hjem til middag hos Det norske instituttets sprudlende kontorsjef, Berit, sammen med en flokk andre nordmenn. Vi sitter og koser oss på hennes takterrasse, og tror vi skal se fotball på TV etterpå. Det skal vi ikke. Vi skal på pub, på den irske puben, der det er plass til en del hundre mennesker foran en utendørs storskjerm. Vi tar med et par norske flagg, og tenker: hvordan går det hvis Norge vinner? Selv under åpen himmel løftet taket seg da Italia scoret...

Slik er vår uke i Roma, slik går det an å ha det. Uka overstiger langt mine forventninger – selv om jeg har vært håpløst forelsket i byen siden jeg var der første gang som 18-åring på klassetur. Likevel er jeg glad jeg skal være igjen i fire dager til, da de to skoleelevene og min med-ledsager reiser hjem. Jeg er den som er «verst angrepet», jeg blir nok aldri lei av å stå å se på «de gamle

steinene», som det blir sagt. Så jeg tar en ekstra dag i Capitol-museet – nå kan jeg stå så lenge jeg vil og lese innskriftene som er murt inn i veggene der. Og Vatikan-museets moderne kunst, som Michelangelo, Rafael og det der er vel og bra, men nå vil jeg ha en hel antikk-dag, med steler, portrettbyster og statuer. Mine ene-dager går fort, og i morgen skal jeg hjem. Jeg er i grunnen fornøyd, og nokså sliten av å gå. Jeg vil likevel ta en tur denne siste dagen også, jeg tar bussen til Caecilia Metellas grav, og går videre utover Via Appia...

Jeg vakler mot skygge, jeg setter meg under en pinje og tar en slurk vann (aldri tur uten vann), jeg reiser meg og går videre. Der er veien. Jeg skriker – det er vondt! Tør jeg stoppe en av disse bilene? Nei, jeg får gå tilbake til baren jeg passerte istad. Au! Der kommer «carabinieri» – jeg vinker, politibilen stopper...

Jeg sitter øverst på trappa til Det norske instituttet, i Viale Trenta Aprile. Jeg har ikke gått opp trappa, og ikke blitt båret, nei, jeg har akt på baken ett og ett trinn. Høyre fot er gipset opp til kneet, jeg har vært på Ospedale San Giovanni. Undersøkelsen er ikke «X-ray», men noe som heter «rixay». «Rotto!» sier den røykende radiografen. Ankelen er brukket altså. Gode Berit henter meg i taxi: jeg hinker til taxi'en, og fra taxi'en til Instituttets omtalte trapp. Grådig skal man ikke være – tenk om jeg hadde reist hjem på søndag sammen med de andre tre...

Ambulansen fører meg til Leonardo da Vinci-flyplassen. Jeg er funksjonshem-

met, får ikke trå på høyrebeinet på 10 dager. Ikke har jeg krykker engang. Hjem bærer det. Min alltid rolige ekte-mann møter meg, og har skaffet krykker. Oslo legevakt tar seg av en brukken finger, og legger ny gips på ankelen. De er ærlige nok til å si: «Hvis du skulle til Roma i morgen, ville nok de der tatt av denne gipsen og lagt på sin egen!» Så hjem. I morgen skulle vi ha reist til Valencia...

Neste morgen, klokka ti: Mann og barn, tre i tallet, reiser til Valencia, uten mor. Mor (jeg, altså!) kan nå konsentrere seg i hele fire uker om hovedfagspensumet i latin. Side etter side etes opp, i et Oslo som kan by på 35 grader, dag etter dag etter dag. Innimellom lesingen hinker jeg rundt på krykkene mine, og oppdager hvor vanskelig det er å lage kaffe, når man ikke har noen ledig hånd til å bære vannkanna fra vasken til trakteren. Jeg har ikke godt av så mye kaffe likevel, og trøster meg med farris, eller vann, når farrisen tar slutt. Husker jeg ikke feil, brakk Karneades også beinet i Roma. Han snublet i et hull i bakken (jeg skled på løs grus). Men Karneades (eller var den en annen?) lå under sin rekonvalesens og holdt foredrag. Urettferdig! Her er jeg for det meste helt alene! Ingen vil høre meg holde foredrag, nei! Jeg får hevne meg med denne reiserapporten...

Blindern, slutten av juli: Jeg har tatt taxi hit, for å være med på å utarbeide en søknad til Norges Forskningsråd. Det haster – søknaden må sendes i dag. Kan-skje kan Ressurskontoret for greske, latinske og antikke studier (GLA) få pen-

ger til et prosjekt omkring undervisningsmetoder og -materiell? Jeg strever meg bortover gangen i femte etasje, Nils Treschows hus, på to krykker (er en pyse, jeg burde trått på gipsen!) På min ferd møter jeg en uforskammet sprek stipendiat, som tilbyr seg å kjøre meg bortover gangen på sin kontorstol (!) Jeg

takker nei, og humper videre. Min veileder er også på post en varm sommerdag. Hans første, medlidende replikk lyder omtrent slik: «Jeg håper dette ikke vil hindre deg i å gå opp til eksamen til jul som planlagt...»

Vibeke Roggen

Kort orientering om Det norske institutt i Athens bibliotek

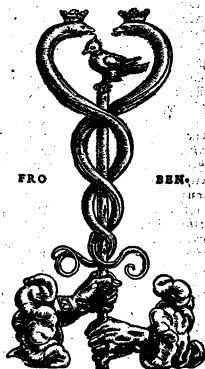
Som mange i Klassisk Forums lesekreter sikkert vet har Det norske institutt i Athen en betydelig boksamling i sine lokaler. Denne omfangsrike samling, omkring 20.000 bind, ble innkjøpt for flere år siden fra Ioannes Triantaphyllopoulos, professor ved Universitetet i Athen. Omsider er nå arbeidet kommet igang med en systematisk oppstilling og katalogisering av bøkene – boksamlingen blir et bibliotek. Forhåpentligvis vil denne oppgaven være sluttført i løpet av høsten 1995. Målet er å kunne presentere et funksjonsdyktig bibliotek til åpningen av Det nordiske fellesbibliotek, en felles satsing av Athens fire nordiske institutter. Vårt bibliotek vil utgjøre det norske bidraget til det store nordiske

biblioteket (totalt ca. 55.000 bind), som kommer til å ha tilhold i moderne lokaler, vegg i vegg med det norsk-danske «Pensjonat Holberg». Det norske biblioteket vil imidlertid forbli i de nåværende instituttlokaler i Tsami Karatasou 5. Forhåpentligvis er det en viss interesse i det norske klassiske miljø for informasjon om vårt biblioteks tilganger, og jeg gir derfor, etter fattig evne, en foreløpig orientering basert på mitt arbeid i Athenbiblioteket siden januar d.å.

Filologi

Greske og latinske tekster utgjør hovedtyngden av bibliotekets bøker, såvel kvantitets- som kvalitetsmessig. I alt har

INSTITVTIONTA ΘΕΟΦΙΛΟΥ
ANTIKNHΣΑΡΧΕ
INSTITVTIONES IV
RIS CIVILIS IN GRAECAM LINGVAM PER THEOPHYLV
Antecessorem olim traducta, ac fufiffime planiffimeq; explicata: nunc ne
ro primum in lucem reftituta & recognita, cura & ftudio VIGELII ZVIL
CHEMI Phryfij. Quorum eximia utilitatem eiuſdem praefatio
ad Opt. Max. Imp. CAROLVM abunde declarat.



BASILEAE IN OFFICINA PROBERIANA
ANNO M. D. XXXIII

*Centum et A. Cef. & Catholicae Maieftatis privilegio, ne quis aut hunc, aut alium per nos a-
dum librum impune intra quatuor annos imprimat, ut uerſa pagina docebit.*

vi mer enn 500 enkeltforfattere repre-
sentert, med en viss overvekt av de klas-
siske greske forfatterne. Samlingen om-
fatter også adskillige greske og latinske
kirkefedre, bysantinske historikere og
leksikografer, samt enkelte nylatinske
bidrag. Det er dermed en lang tidsperi-
ode som er representert, uten at dette har
gått ut over kvaliteten. Den tidligere
eiers innkjøpsstrategi har nemlig gått ut
på å kjøpe de tidligste og de beste tekst-
kritiske utgavene av hver enkelt forfat-

ter, en strategi som reflektere-
res i de mange opptrykk vi
besitter av verker opprinne-
lig trykket på 1800-tallet.
Originalene er som kjent
ofte vanskelig tilgjengelige
og ofte utenfor både biblio-
tekens (og filologers!) øko-
nomiske rekkevidde. Gode
eksempler er Galens samle-
de verker i tyve bind, origi-
nalen fra Leipzig 1821 (ed.
Kühn), i opptrykk fra 1964,
Boeckhs «Pindari Interpre-
tatio Latina», s. st. og å.,
opptrykk fra 1963, 1830-
årenes monumentale Aris-
toteles-utgave, Lobecks
Phrynicius-utgave fra 1820,
Dindorfs Harpocraton fra
Oxford 1853, osv. Det har
derfor ikke ført til noen kva-
litetsmessig forringelse at
professoren først begynte
sine innkjøp mot slutten av
50-tallet – med sunn filolo-
gisk fornuft er forrige år-
hundres «editiones princi-
pes» anskaffet. Mange tek-

ster har likevel blitt betydelig forbedret
siden dengang, og de store serier som
Teubner, Oxford Classical Texts og
den franske Collection des Universités
de France er derfor godt representert. Av
mange tekster kan vi derfor ha opptil tre
utgaver. Den amerikanske Loeb-serien
er derimot bare sporadisk representert,
kun til utvalgte forfattere som Plutarch,
Pausanias, Cicero og Livius. Enkelte
forfattere har fått ekstra oppmerksom-
het; dette er naturlig ettersom biblioteket

er bygget opp av én mann. Cicero og Aristoteles skiller seg ut som professorens to favoritter. Av sistnevnte har vi omtrent 150 tekstutgaver, fordelt på alle filosofens verker, samt en betydelig samling av kommentarer i serien «Scholia in Aristotelem Graeca», som dessverre ikke er helt komplett. Et annet fremtredende trekk ved den tidligere eiers innkjøp var å skaffe seg flest mulig av antikkens og middelalderens kommentarer og scholia, i den grad disse har vært tilgjengelige på noe forlag. Det er forøvrig en øket satsing på nettopp dette feltet fra forlagshold i våre dager. I tillegg har vi leksika, indices og prosopografiske verker til mange enkeltforfattere, samt en hel rekke studier i deres forfatterskap; eksempelvis 28 studier om Thucydides. En titt under bokstaven H i den greske avdelingen kan tjene som illustrasjon på mangfoldet i den filologiske avdelingen: Heliodorus, Hephaestion («Enchiridion», ed. Gaisford, Oxford, 1855, samt Teubner-utgaven fra 1906), Heraclides «Excerpta Politiarum», Heraclitus, Hermarchus («Der Epikureer Hermarchos», doktorgradsavh. av Karl Krohn, Berlin 1921), Hermas, Hermes Trismegistus, Hermippus, Hermogenes, Hero Alexandrinus, Herodas, Herodes Atticus, Herodianus, Herodotus, Hesiodus, Hesychius (både Schmidts og Lattes utgaver), Hierocles, Himerius, Hipparchus, osv. Enkeltforfatternes produksjon er supplert av en anseelig mengde tekstsamlinger, hvorav de fleste vil være kjente for klassiske filologer – grammatikere, historikere, komedie- og tragediefragmenter, metrikere, alkymister osv. En lang rekke med «Anecdota Gra-

eca» er også plassert i denne seksjonen, helt tilbake til Bekkers utgave (i original) fra 1814. Alt sett under ett minner den filologiske seksjonen om et universitetsbibliotek i miniatyr, med den store fordel at man her kan plukke de ønskede titler rett fra hyllene.

Epigrafikk og papyrologi

Epigrafikken er et helt neglisjert fagområde i Norge og har i Klassisk Forums spalter blitt betegnet som «fattigmanns- arkeologi», en betegnelse og holdning som av profesjonelle bare vil bli møtt med et nedlatende smil. Internasjonalt er dette området i sterk vekst og tiltrekker seg betydelig interesse, spesielt fra Frankrike og USA. I vårt bibliotek har vi i dag en omfattende samling gresk epigrafikk, hovedsaklig bygget opp i perioden 1960-1985. En komplett serie av Inscriptiones Graecae og den mindre serien Corpus Inscriptionum Atticarum er ryggraden i denne delen av samlingen, som teller ca. 800 bind. Andre viktige utgaver som Michel og Dittenberger (tredje utgave) er også tilstede. Den viktige serien «Supplementum Epigraphicum Graecum» er dessverre ikke fulltallig for tilfellet. De lokalt begrensede samlingene er også godt representert, samt de funksjonelle corpora – ingen nevnt, ingen glemt. Noen av de store epigrafikernes samlede verker fortjener omtale; Louis Robert («Opera minora selecta», syv bind), Adolf Wilhelm («Akademieschriften zur griechischen Inschriftenkunde», 3 bind) og Maurice Holleaux («Études d'épigraphie et d'histoire grecques», seks bind), Jean

Antoine Letronne, etter manges mening epigrafikkens grunnlegger, er representert ved sine «Oeuvres choisies» (seks bind), et eksemplar som tidligere har tilhørt Letronnes datter, samt «Mélanges d'érudition et de critique historique». Hans «Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte» (to bind + atlas) er selvsagt også for hånden. Ettersom epigrafikken er et fagfelt i klar ekspansjon er det neppe realistisk å følge opp denne delen av biblioteket – antallet årlige utgivelser overgår de aller fleste biblioteks økonomiske rammer. En viktig serie som «Supplementum Epigraphicum Graecum» er f. eks. ikke komplett i vårt bibliotek, idet vi mangler bindene fra 1983 t.o.m. 1990. En komplettering av dette verket står høyt på min ønskeliste, men det er først og fremst et økonomisk spørsmål – hvert bind koster i dag ca. tusen kroner!

Papyrologi-seksjonen teller «bare» omtrent 300 bind og inneholder neppe de store overraskelser for fagmannen. Av større viktighet er det tyske tidsskriftet «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» som vi har komplett. Vi regner med å fortsette abonnementet på denne serien, som ingen av de andre nordiske instituttene har i sine samlinger.

Håndbøker og leksika

Oppslagsverkene er uvurderlige i et bibliotek for klassiske fag. I vårt bibliotek har vi alle de viktigste leksika, uten dermed å påstå at forbedringer ikke kan gjøres. Blandt de mest dominerende kan

nevnes Paulys «Realencyclopädie» (komplett, med supplementbind), den tyske serien «Handbuch der Altertumswissenschaft» (her mangler vi bare det seneste bindet om gresk metrikk, som kom i 1993), Daremberg/Saglio «Dictionnaire des antiquités grecques et romaines», «Historisches Wörterbuch der Philosophie» (hittil åtte bind, det siste fra 1992), Roschers «Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie», «Reallexicon für Antike und Christentum» (en serie som vi opprettholder vårt abonnement på) og den omfattende «Handwörterbuch der Staatswissenschaften» (tredje utgave, åtte bind), som også inneholder mange gode artikler vedrørende klassiske fagområder. Av ordbøker dominerer de klassiske språk. I tillegg til de velkjente standardutgavene (Liddell and Scott, Bailly, Oxford Latin Dictionary m. fl.) kan nevnes de store seriene «Thesaurus Graecae Linguae», «Thesaurus Linguae Latinae», DuCanges «Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis», samt samme forfatters «Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Graecitatis», Schellers «Lexicon Totius Latinitatis» (eng. utg. fra Oxford 1835 – bibliotekets tyngste bok) og «Lexicon des frühgriechischen Epos», som til dags dato har nådd bokstaven *nu*. Mindre omfattende utgaver er f.eks. Schmidts «Synonymik der griechischen Sprache» (Leipzig 1876, fire bind), Weises «Die griechischen Wörter im Latein» (Leipzig 1882). Den som undrer seg over gloser i de moderne språk må heller ikke stå tafatt – vår samling omfatter alt fra det engelske til det rumenske språk.

Historie og antikviteter

Denne seksjonen er kvalitativt den største og inneholder først og fremst de store og kjente verkene innen antikkens historie. Navn som Bury, Finlay, Gibbon, Glotz, Meyer, Rostvzeff, Drumann, Seeck, Mommsen, Burckhardt, Pareti og Beloch er alle representert ved sine omfattende verker. Vi har også noen av de større verkene, som «Cambridge Ancient History» (komplett), «Storia di Roma» (utg. av Istituto Nazionale di Studi Romani, hittil (?) 31 bind), «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» (kanskje verdens mest omfattende festskrift – vi har bare 23 bind). I tillegg til disse velkjente seriene har vi en stor mengde monografier innen gruppen «antikviteter»: spesialstudier innen antikkens statsvesen, politiske organisasjoner, økonomi, slaveri, teknikk, og en hel rekke mer begrensede områder som antikkens reiser, jaktmetoder, marinevesen og seksualliv – m.a.o. alle tenkelige aspekter av den antikke epoke.

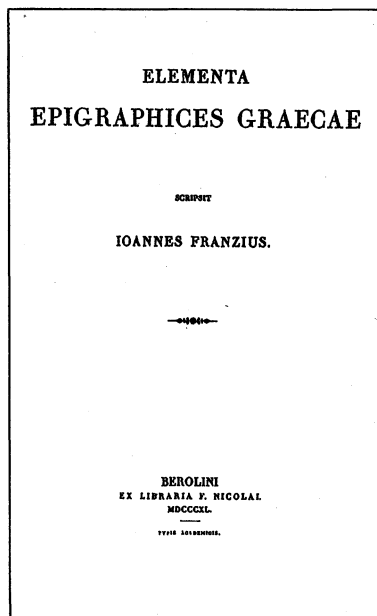
Festskrifter og samlede verker

Dette er en gruppe som inneholder mange titler som er vanskelig tilgjengelige på de nordlige breddegrader. Vi har omtrent 260 bind med vitenskapsmenns samlede og utvalgte verker, og ca. 210 bind med artikler for å feire eller minnes de samme. Med dagens spesialisering er dette en populær metode for publisasjon, både blandt forskere og forlag, og festskriftene er vel oftest de vanskeligst tilgjengelige kildene for den som arbeider med et bestemt emne. Det er derfor spesielt gledelig at vårt bibliotek har en

såpass stor samling. I kombinasjon med Det svenske institutts tilganger på samme område vil det nordiske biblioteket helt klart ha en godt utvalg av festskrifter, både kvalitativt og kvantitativt.

Tidsskrifter

Som en følge av at boksamlingen er én manns verk er utvalget at tidsskrifter begrenset til perioden 1960 – 1985. Dette gjør en videre satsing på oppfølging av tidsskriftsiden nokså meningsløs, idet vi også måtte skaffe alle utgaver før 1960 for å sitte med komplette serier. Vi ville også anskaffe dubletter av tidsskrifter som allerede er tilgjengelige ved



Det svenske institutt i Athen. Derfor vil det norske instituttet kun satse på de tidsskrifter som ikke er tilgjengelige hos svenskene, som vil ha hovedansvaret for denne seksjonen i det nordiske bibliotekssamarbeidet. Aktuelle titler er «Byzantinische Zeitschrift», «Archiv für Papyrusforschung» og «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik». Men for besøkende forskere og studenter vil hele vårt utvalg av tidsskrifter være tilgjengelig for alle interesserte.

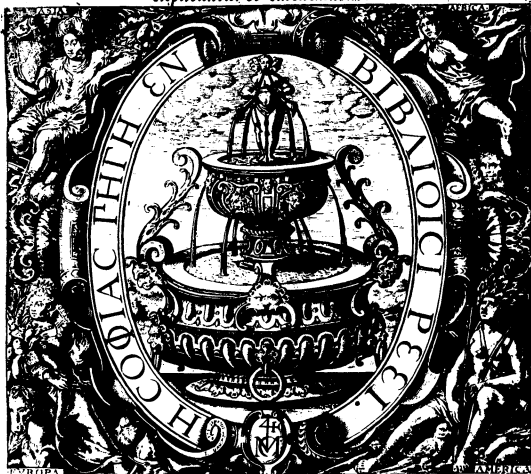
Rettshistorie

Professor Triantaphyllopoulos er jurist av utdannelse og tredje generasjonsprofessor. Ikke uventet har hans spesialitet vært gresk og romersk rettshistorie, en interesse som gjenspeiles i de mange sjeldne bøker innen disse to områdene. Romersk rett, en av de viktigste pillarene for europeisk sivilisasjon, vies fortsatt stor oppmerksomhet i alle Europas kulturnasjoner. Jeg vil tro at vår samling innen dette emnet, som oppgår til ca. 1800 bind, inneholder mange titler som ikke er representert i nordiske bibliotek – uten at dette er noen målestokk i og for seg. «Kanonene» fra forrige århundre, Mommsen, Puchta, von Savigny m. fl., bidrar selvsagt sterkt til samlingens store omfang, men de mest sjeldne titlene kommer fra dette århundres omfattende forskning i Italia og Tyskland. Navn som Grosso, Betti, Guarino, Solazzi viser den sterke romanistiske tradisjon ved de juridiske fakultetene i Italia. Alle som har stiftet bekjentskap med Leopold Wengers «Die Quellen des römischen

Rechts» kjenner også til omfanget av kildene for romerretten, og på dette området har professor Triantaphyllopoulos sørget for rikelig tilgang på materiale. Først og fremst består kildeseksjonen i de lett tilgjengelige Teubner-utgavene, men vi har omtrent 40 bind med originalutgaver av romerrettens «klassikere». Fransk rettsvitenskap på sitt beste: Jacob Cujas bidrar med sine samlede verker fra 1758-83 (11 foliobind, Venezia og Modena), i praksis den første oppnåelige utgaven, ettersom de fleste eksemplarene av den samlede utgaven fra 1722-27 (Napoli) gikk til grunne i en lagerbrann. Corpus Iuris Civilis fra 1618 (Lyon, fem bind), redigert og kommentert av Denys Godefroy (1549-1621), mens Codex Theodosianus fra 1665 (Lyon, seks bind) regnes som livsverket til hans sønn Jacques Godefroy (1587-1652). Et meget viktig romersk rettskildedokument i gresk språkdrakt er «Institutionum Graeca paraphrasis» av Theophilus, hvor vi faktisk har editio princeps fra 1534 (trykket av Froben, Basel) og alle senere (og forbedrede) utgaver av denne teksten. Seksjonen for gresk rett inneholder ca. 160 bind, hvorav klassikerne forholder seg til athensk rett: Beauchet, «Histoire du droit privé de la république athénienne» (fire bind, Paris, 1897), Lipsius, «Das attische Recht und Rechtsverfahren» (Leipzig, 1905-12) og det seneste og lettest tilgjengelige verket på området; Harrison, «The law of Athens» (Oxford, 1968-71, to bind). To tidlige utgivelser om gresk rett fortjener omtale: Samuel Petits «Leges Atticae» fra 1635 (Paris), et av de tidligste verk

LEGES ATTICÆ
SAM. PETITVS
COLLEGIT. DIGESSIT.
ET
LIBRO COMMENTARIO
ILLVSTRAVIT.

OPVS IVRIS, LITERARVM, ET REI
*antiquaria studiosis utilissimum, VIII. Libri distinctum, in quo
varij Scriptorum veterum Græcorum et Latinorum loci
explicantur et emendantur.*



PARISIIS.

Sumptibus CAROLI MORELLI, viâ Jacobæ ad insigne Fontis.

M. DC. XXXV.

CVM PRIVILEGIO REGIS.

om gresk rett overhodet, og Platners «Der Process und die Klagen bei den Attikern» fra Darmstadt 1824.

Andre fagområder

For kunsthistorikere, arkeologer og numismatikere er det lite å hente i det norske biblioteket, det samme gjelder for de som interesserer seg for antikkens religioner. Innen disse områdene har vi bare et fåtall bind (ca. 600), og innkjøpene har vært for spredte og tilfeldige. Disse bøkene er det dermed vanskelig å skape grupper av, men alt i alt må det sies å være positivt at vi har såpass lite innen disse områdene, idet Det svenske instituttet har kjøpt planmessig innenfor disse feltene i femti år.

Oppsummering

Bibliotekets styrke ligger i den omfattende samling av tekster fra Homer til det romerske rikets undergang. På dette området tør jeg påstå at vi overgår alle de utenlandske skolene i Athen i bredden av forfattere som er representert. Den tidligere eier begrenset seg aldri til Homer og Vergil, men har også konsentrert seg

om kirkefedrenes skrifter, samt den store produksjon av kommentarlitteratur i bysantinsk tid. Andre viktige områder er antikkens historier, epigrafikk/papyrologi og håndbøker/leksika. Vår samling av rettshistorie blir neppe viet særlig oppmerksomhet fra norsk hold, men det er å håpe at andre lands forskere i Athen kan oppdage denne særegne og eklektiske delen av biblioteket. Alt i alt har Det norske institutt foretatt en god investering, særlig hvis man tenker på det nordiske biblioteket: de norske og svenske samlingene utfyller nemlig hverandre svært bra. Våre svakeste områder (kunsthistorie, religion, arkeologi og tidsskrifter) er svenskenes sterke og vice versa. Dermed vil det felles nordiske prosjekt kunne bygge på et glimrende bibliotek fra dag én. Det gjenstår bare å ønske at også norske forskere og studenter benytter seg av vårt bibliotek. Ikke minst de sistnevnte bør tidlig innse at de klassiske fag er internasjonale, og at det dermed eksisterer et internasjonalt kunnskapsnivå, noe man best lærer ved å bruke førsteklasses forskningsbibliotek.

Magnus Halle



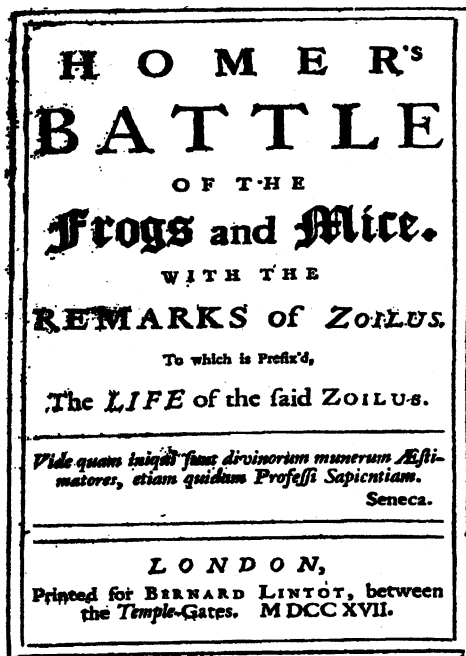
Froske-muse-krigen og dens gjendikter Thomas Parnell

Batrakhomyomakhien, eller *Krigen mellom froskene og musene*, er et av de første eksempler vi har på en gjennomført parodisklitteraturi vår vestlige tradisjon. Dette

i og for seg uanselige verket innleder en ikke så ubetydelig rekke epos-parodier som kulminerer på 1700-tallet med de engelske *mock-epics* – og vår egen Holbergs *Peder Paars*. De ca. 300 heksametersversene (som er bevart i en forholdsvis dårlig forfatning) har gjerne vært betraktet som en spøkefull bagatell, en *nuga* eller *paignion*, men den parodiske uttrykksformen er likevel avansert nok, på samme tid både folkelig og sofistikert, komisk og lærd. Både *Froske-muse-krigen* og andre verk av samme kaliber forutsetter en skarp og velskolert leser som i ett blikk kan avkode både under- og overteksten, parodien og dens gjenstand.

Ikke mange bryr seg lenger om *Batrakhomyomakhien*. En enkelt professor eller to har kanskje kommet så langt som til å

kikke i Loeb-utgaven (tekst og oversettelse finnes i Hesiod-bindet, der også de homeriske hymnene er gjengitt), men den kikken har neppe kunnet virke sær-



Tittelsiden til Parnells anonymt utgitte
gjendiktning av *Batrakhomyomakhien* (1717).

lig befordrende på interessen. *Sometime Oxford-fellow* Hugh G. Evelyn-White, som stod for oversettelsen en gang før første verdenskrig, skriver der i innledningen at dette diktet «har lite i seg som er egentlig komisk eller av litterær verdi,» og det får man sannelig til fulle bekreftet om man noensinne kommer så langt som til hans særdeles umorsomme oversettelse.

Min egen interesse for denne glemte krigen ble i første omgang vekket av Mikhail Bakhtins besnærende teori om

litteraturens karnevalisering og den uklassiske vrangen av den klassiske tradisjonen. Men jeg kom likevel aldri så langt som til å lese diktet, før jeg, mer eller mindre tilfeldig, kom over en illustrert nyutgave av en oversettelse fra 1717, opprinnelig levert av en viss T. Parnell. Parnells versjon var en åpenbaring: med ett ble den to tusen år gamle teksten i all sin animalsk-heroiske pomp levende igjen, vederkkevet av en mer enn to hundre år gammel oversettelse. Hvem i all verden var nå denne T. Parnell?



Thomas Parnell (1679–1718), kunstner og gravør ukjente.
(Etter Maynard Mack: *Alexander Pope. A Life, New Haven 1985, s. 236.*)

I et velutstyrt bibliotek ble det snart klart at det dreide seg om Thomas Parnell, født i 1679, og et prominent medlem av Scriblerus-klubben, den ikke ukjente forfattersammensvergelse mot pedanteri og forloren litterær smak, som oppstod i spenningsfeltet mellom Jonathan Swift og Alexander Pope i 1712. Skjønt kanskje var ikke de tre øvrige medlemmene mindre viktige: John Gay (kjent for *Tiggeroperan*), John Arbuthnot (kjent for den politiske satiren *John Bull*) og altså Thomas Parnell, som lot utgi én eneste liten bok før han døde i 1718, nettopp *Homer's Battle of the Frogs and Mice*. Parnell var irsk, som Swift, og prest som ham. Han fikk sin teologiske utdannelse ved Trinity College, men hadde allerede som barn gjort seg bemerket ved en fenomenal

hukommelse. Det fremgår da også av en anekdote fra et Scriblerus-møte som fortelles av hans første biograf, den én generasjon yngre Oliver Goldsmith (1770): Pope leste høyt fra *The Rape of the Lock*, dvs. fra en av de mange manusversjonene. Mens han leste, mobiliserte Parnell, som i likhet med de medsamensvorne hadde sans for *practical jokes*, sin berømte hukommelse i den grad at han senere kunne gjengi hele den scenen der heltinnen Belinda gjør sitt morgentoalett, ordrett til hundelatin. Ikke lenge etter, da Pope resiterte fra den neste reviderte versjonen av sitt verk, kunne Parnell avbryte og anklage ham for plagiat. Hele scenen med Belindas morgenstell var angivelig stjålet fra en gammel latinsk manusoriginal han der og da uten videre kunne legge på bordet.

Ifølge Swift var Parnell for lat til å bidra litterært til Scriblerus-prosjektet. (*The Memoirs of Scriblerus* ble senere utgitt som bind 2 av Popes *Prose Works* i 1741.) I 1711, etter bare fem års ekteskap, var han blitt enkemann. Hans hustru fødte i løpet av disse få årene tre barn, men bare én datter levde opp. Om det var sorg eller latskap som gjorde hans alkoholinntak høyt og hans litterære uttak lavt, kan vi bare spekulere på. I alle fall var det ikke så mye som lå igjen etter ham. Pope samlet de 20 beste diktene og utga dem i 1721, ellers hadde Parnell sporadisk bidratt til Addison og Steeles *Spectator* og *Guardian*, han skrev et mer ambisiøst «Essay on the Different Styles of Poetry» (1712), og han hjalp Pope med forarbeidene til dennes *Iliade*-oversettelse, skrev endatil et forord til det

første bindet: «Essay on the Life, Writings, and Learning of Homer» (1715).

Hans versjon av *Froske-muse-krigen*, hvis fulle tittel er *Homer's Battle of the Frogs and Mice. With the Remarks of Zoilus. To which is Prefixed The Life of the said Zoilus* omfatter altså i tillegg til selve oversettelsen en utgiver- og kommentarfiksjon som vi kjenner igjen fra de andre engelske *mock-epics*, men også fra Holbergs *Peder Paars* og *Metamorfoser* (sistnevnte inneholder for øvrig en tydelig allusjon til *Batrakhomyomakhien*). I forordet forteller den anonyme forfatteren om bakgrunnen for sitt arbeid med oversettelsen – det var et møte med den *Gentleman* han hadde hørt forberede en gjendiktning av *Iliaden*: Pope, naturligvis: «I found him of a tall Presence, and thoughtful Countenance.» Ironien er ikke til å ta feil av. Som den velinformerte leser vil vite, var Pope sånn omtrent 4 fot 6, dvs. knappe 1,40 m, og pukkelrygget. Møtet mellom de to fører i alle fall til at forfatteren vil utprøve sine kontrære tanker om oversettelseskunsten i praksis, og han velger seg da Homers «ungdomsverk» (ifølge Statius) eller (med den elizabethanske epos-oversetteren George Chapman) «the Crowne of Homer's Work», forfattet som en umiddelbar reaksjon på 48 sanger med greske og trojanske helter: *Batrakhomyomakhien*. Den tilføyde Zoilos-biografien og de forholdsvis få pedantiske og humørløse kommentarene er selvsagt en utpekulert litteraturkritisk satire, som for en del krever detaljerte kunnskaper om datidens stridigheter ved parnassets fot. Kynikeren Zoilos

fra Amfipolis, en samtidig av Polykrates i det fjerde århundre f.Kr., brukte angivelig en vesentlig del av sitt liv til å bekjempe den blinde sanger. Han skal ha forfattet en Homer-kritikk i ni bøker – i hovedsak rasjonalistiske innvendinger mot den episke fantasifullhet – som skaffet ham oppnavnet «Homer-pisken» (*Homeromastix*). Ifølge én tradisjon ble han til slutt brent på bålet i Smyrna, sammen med sine bindsterke anti-homeriske verk. Bare noen få av hans kommentarer til *Froske-muse-krigen* unnslopp flammenes rov, hevder vår forfatterperson.

Ved hjelp av den mer eller mindre historiske Zoilos rettet Parnell et giftig angrep mot Scriblerus-klubbens – og spesielt Popes – arrigste motstandere, fremfor alle John Dennis. Om Popes «burleske»(!) *Iliade*-oversettelse skrev Dennis umiddelbart før Parnells bok utkom, bl.a.: «O wicked, wicked Rhyme! what Errors, what Blunders art not thou the Occasion of, in lazy and ignorant Poetasters!»

På bakgrunn av korrespondansen mellom Pope og Parnell kan det se ut som sistnevnte, etter at han hadde lagt arbeidet med gjendiktningen bak seg, var nokså likeglad med hele greia. Det var Pope som ivret for og ordnet med utgivelsen rent praktisk, og det er det jo ikke så vanskelig å tenke seg grunnen til. I lys av Parnells eposparodi fremstår Popes egen Homer-oversettelse som en moderne klassiker, og, selvsagt: var Dennis den nye Zoilos, var Pope den nye Homer. Det er også all grunn til å tro at Pope

selv la atskillig arbeid i å forbedre Parnells vers i de tre årene som gikk mellom forfattelsen og publiseringen.

Parnells liv varte altså ikke lenge etter at hans anonyme bok var utgitt. På vei hjem til Irland ble han plutselig syk og døde, 39 år gammel. Goldsmith skriver i sin biografi at han var «utstyrt med en sjelden evne til å gjøre dem omkring seg lykkelige, men helt ute av stand til å sikre lykken for seg selv.» Dr Johnson (som også skrev hans biografi) ga ham en vakker epitaf: «Sacerdos pariter et poeta utrasque partes ita complevit ut neque sacerdoti suavitas poetae, nec poetae sacerdotis pietas deesset.» Før ham hadde også Hume, filosofen, i et av sine essays gitt poeten godt skussmål. Han hevdet at den femtiende lesningen av Parnell var «as fresh as the first».

Parnells interesse for *Froske-muse-krigen* var slett ikke unik på 1700-tallet. Bare få år før oversettelsen forelå, hadde Cambridge-professoren Joshua Barnes utgitt originalteksten sammen med Homers øvrige verk, og enda to utgaver fulgte ikke så mange årene deretter. Vi trenger heller ikke gå mer enn 17 år tilbake i tid for å finne den forrige engelske oversettelsen, som var den fjerde i rekken (1579, 1603, 1624 og 1700). Parnell fikk også snart etterfølgere, dog ingen av hans egen klasse.

Sin første storhetstid hadde *Batrakhomyomakhien* imidlertid i renessansen. Det hadde æren av å være det første hele verk trykket med greske typer, det skjedde i Brescia, antakelig i 1474. Og enda



Alexander Pope (1688–1744), ca. 30 år gammel. Maleri av Godfrey Kneller. Pope holder i en gresk utgave av Iliaden, oppslått på iota, dvs. niende bok, der det tredje bind av hans oversettelse begynner. (Etter Maynard Mack: Alexander Pope. A Life, New Haven 1985, s. 353.)

en gang, i 1486 i Venezia, ble denne teksten sendt ut på det nye bokmarkedet før Homers «øvrig» verk ble realisert på trykk: det var i og med Demetrius Chalcondyles *editio princeps* (der selv sagt også *Batrachomyomakhien* var med) fra Firenze 1488. Da Erasmus viste til Homers skildring av frosk og mus i forordet til 1514-utgaven av *Dårskapens lovtale*, hadde han muligens lest den i Aldus Manutius' Homer fra 1502, eller i hans separatutgave av *Froske-muse-krigen* fra 1504. Det er først i vårt

århundre at dette unike verk som oftest er blitt utgitt i glemmeboken.

Den filologiske diskusjonen om verkets tilblivelse og dets forfatter kan vi ta lett på her, bare fastslå at det tidlig – av Martial og Statius – ble tilskrevet Homer, og at det har vært dem som har holdt på Homer som forfatter mye lenger enn Homer selv har vært en ukomplisert størrelse. Selv om lærde filologer som Erasmus uten videre later til å ha akseptert Homer som forfatter av *Froske-muse-krigen*, fantes det tidlig også dem som tvilte, f.eks. Domitius Calderinus i sine kommentarer til Statius' *Silvae* fra 1498. Han mente det var skjedd en forveksling med en viss Homerus Sellius *grammaticus*, en teori som faktisk er blitt tatt opp igjen forholdsvis nylig. Andre har, med støtte i en tvilsom passasje hos Suidas

(ca. år 1000) anført en karer ved navn Pigres som opphavsmann. Sannheten kjenner ingen. Det moderne forskning imidlertid har kunnet slå fast, er at diktet umulig kan ha blitt til før i det første århundre før vår tidsregning. Like fullt ser man det fortsatt stadig datert til omkring det femte århundre f. Kr.

Parnells gjendiktning er forholdsvis fri. I sitt vittige forord formulerer han sitt oversettelsesprogram slik: «When I am literal, I regard my Author's Words;

when I am not, I translate his Spirit.» Heksametret byttet han ut med 1700-tallets konvensjonelle blankverskupletter, mens han beholdt navnene på helten i original, dvs. latinisert form. Engelske versjoner ble gitt innledningsvis i en egen oversikt. Goldsmith kritiserer ham for ikke å ha brukt oversettelser, men innser vanskeligheten: *Physignatus* går utmerket på gresk, mener han, *Puffjaw* blir på engelsk bare komisk travesti. Ikke desto mindre har jeg her valgt å følge 1988-utgaven når den erstatter de greske med mer umiddelbart forståelige engelske navn. Innledningen er slik:

To fill my rising Song with Sacred Fire,
Ye tuneful *Nine*, ye sweet Celestial Quire!
From *Helicon's* imbow'ring Height repair,
Attend my Labours, and reward my Pray'r.
The dreadful Toils of raging *Mars* I write,
The Springs of Contest, and the Fields of Fight;
How threatening *Mice* advanc'd with waggish Grace,
And wag'd dire Combats with the *croaking* Race.
Not louder Tumults shook *Olympus'* Tow'rs,
When Earth-born Giants dar'd Immortal Pow'rs.
These equal Acts an equal Glory claim,
And thus the *Muse* records the Tale of Fame.

På samme måte som Protagoras kritiserer åpningsversene av *Iliaden*, går Zoilus hardt ut mot innledningen her: Museinvokasjonen hører på ingen måte hjemme i et dikt om frosk og mus! Det har han på en måte rett i. Men i alle fall setter den de stridende parter klart opp mot hverandre.

Den første tredjedelen av diktet står tydelig i gjeld til Æsops fabel om musen og frosken. Deres forhold, som får en tragisk utgang, danner bakgrunnen for selve krigsskildringen, for det blodige slaget som utgjør tekstens klimaks og dens avslutning.

Once on a Time, fatigu'd and out of Breath,
And just escap'd the stretching Claws of Death,
A Gentle *Mouse*, whom Cats pursu'd in vain,
Flies swift-of-foot across the neighb'ring Plain,
Hangs o'er a Brink, his eager Thirst to cool,
And dips his Whiskers in the standing Pool;
When near a courteous *Frog* advanc'd his Head,
And from the Waters, hoarse-resounding said,
What art thou, Stranger? What the Line you boast?
What Chance hath cast thee panting on our Coast?

Møtet på stranden utspiller seg i lett gjenkjennelig vekselstaler mellom froskenes drott, *Puffjaw*, og museprinsen *Crumbsnatcher*. Hver av dem gir oss sin utførlige, episke stamtavle. *Puffjaw* tilbyr den flyktende gjestevennskap og tar en noe motsrebende musemonark på ryggen for å bringe ham trygt over dammen til sitt amfibiske «Palace» og sin «marshy Court». En prektig homerisk lignelse (med stoff fra Moskhos' *Europa*, ca. 150 f.Kr.) illustrerer overfarten:

So pass'd *Europa* thro' the rapid Sea,
Trembling and fainting all the vent'rous Way;
With oary Feet the *Bull* triumphant rode,
And safe in *Crete* depos'd his lovely Load.

Da er det katastrofen inntreffer. Fra dammens dyp kommer den i form av en grusom hydra:

As thus he sorrows, Death ambiguous grows,
Lo! from the deep a *Water-Hydra* rose;
He rolls his sanguin'd Eyes, his Bosom heaves,
And darts with active Rage along the Waves.
Confus'd, the Monarch sees his hissing Foe,
And dives to shun the sable Fates below.
Forgetful *Frog!* The Friend thy Shoulders bore,
Unskill'd in Swimming, floats remote from Shore.
He grasps with fruitless Hands to find Relief,
Supinely falls, and grinds his Teeth with Grief,
Plunging he sinks, and struggling mounts again,
And sinks, and strives, but strives with Fate in vain.
The weighty Moisture clogs his hairy Vest,
And thus the *Prince* his dying Rage exprest.

Crumbsnatcher forbanner sin kongelige gjestevenn med den retoriske eleganse bare dødsfrykten kan avstedkomme. Samtidig, fra land, blir ulykken observert av *agile Lickplatter*, som snart informerer hele den øvrige musenasjon om hvilken katastrofe som har inntruffet. Morgenet etter,

When rosy-finger'd Morn had ting'd the Clouds,

samler musene seg til råd. Kongen, som med *Crumbsnatcher* mistet sin tredje og siste arving, kaller sine undersåtter til rettferdig hevn. En museversjon av «hæren ruster seg» følger så:

His Words in ev'ry Breast inspir'd Alarms,
And careful *Mars* supply'd their Host with Arms.
In verdant Hulls despoil'd of all their Beans,
The buskin'd Warriors stalk'd along the Plains,
Quills aptly bound, their bracing Corset made,
Fac'd with the Plunder of a Cat they flay'd.
The Lamp's round Boss affords their ample Shield,
Large Shells of Nuts their cov'ring Helmet yield;
And o'er the Region, with reflected Rays,
Tall Groves of Needles for their Lances blaze.
Dreadful in Arms the marching *Mice* appear.

Froskene iakttar i skrekkslagen oppblåsthet fiendehærens oppmarsj. Kong *Puffjaw* må forsvare seg overfor sine egne, men med sin veltalenhet formår han å snu stemningen og egge sine fuktige frender til kamp:

He spake no more, his prudent Scheme imparts
Redoubling Ardour to the boldest Hearts.

Imens blir man oppmerksom på den forestående batalje også på olympisk nivå:

But now, where *Jove's* irradiate Spires arise,
With Stars surrounded in Aethereal Skies,
(A Solemn Council call'd) the brazen Gates
Unbar; the Gods assume their golden Seats:
The Sire superiour leans, and points to show
What wond'rous Combats Mortals wage below:
How strong, how large, the num'rous Heroes stride;
What length of Lance they shake with warlike Pride:
What eager Fire, their rapid March reveals;
So the fierce *Centaurs* ravag'd o'er the Dales;
And so confirm'd, the daring *Titans* rose,
Heap'd Hills on Hills, and bid the Gods be Foes.
This seen, the Pow'r his sacred Visage rears,
He casts a pitying Smile on worldly Cares,
And asks what heav'nly Guardians take the List,
Or who the *Mice*, or who the *Frogs* assist?

Blåøyde Pallas Athene vegrer seg mot å komme så vel mus som frosker til hjelp. Musene har stjålet av hennes lampeolje og gnaget på hennes kostelige slør; froskene, *those clam'rous Fools*, har røvet nattesøvn fra henne da hun aller mest trengte den. Slik får hun de andre gudene med seg på å la de dødelige utkjempe sine kamper uforstyrret, med olympierne som uengasjerte tilskuere. Samtidig, ved froskedammen, tørner hærene sammen. *Iliadens* helter gjenskapes her i skikkelse av de tapreste mus og frosker:

First to the Fight the large *Loudcroaker* flew,
And valiant *Lickman* with a Javelin slew,
The luckless Warriour fill'd with gen'rous Flame,
Stood foremost glitt'ring in the Post of Fame.
When in his Liver Struck, the Jav'lin hung,
The *Mouse* fell thund'ring, and the Target rung,
Prone to the Ground he sinks his closing Eye,
And soil'd in Dust his lovely Tresses lie.
A Spear at *Mudson Troglodytes* cast,
The missive Spear within the Bosom past;
Death's sable Shades the fainting *Frog* surround,
And Life's red Tide runs ebbing from the Wound.

Et høydepunkt i slaget er der den døde kjempe *Crumbsnatcher* kaster seg inn i kampen – eller er det en navnebror?

Teksten er her like forvirrende som *Iliaden* stedvis også kan være:

But now the great *Crumbsnatcher* shines afar,
Swift to Revenge his fatal Jav'lin fled,
And thro' the Liver struck brave *Muddy* dead;
His freckled Corps before the Victor fell,
His Soul indignant sought the Shades of Hell.
This saw *Mudmarcher*, and from out the Flood
Lifts with both Hands a monst'rous Mass of Mud;
The Cloud obscene o'er all the Warrior flies,
Dishonours his brown Face, and blots his Eyes.

Crumbsnatcher overgår – relativt sett –
Diomedes i styrke (*Il.* 5.302), dog ikke
Turnus (*Aen.* 12.896):

Enrag'd, and wildly sputtring, from the Shore
A Stone immense of Size the Warrior bore,
A Load for lab'ring Earth, whose Bulk to raise,
Asks ten degen'rate *Mice* of modern Days.
Full to the Leg arrives the crushing Wound,
The Frog supportless, wriths upon the Ground.
Thus flush'd, the Victor wars with matchless Force,
'Till goodly *Croakerson* arrests his Course,
Hoarse-croaking Threats precede, with fatal Speed
Deep tro' the Belly runs the pointed Reed,
Then strongly tug'd, return'd imbru'd with Gore,
And on the Pile his reeking Entrails bore.

Først da den veldige kjempen *black-fur'd Morselgrabber* truer med å gjøre rent bord blant den kvekkende skare, vekkes Jupiters medlidenhet: han oppfordrer krigsguden om å bryte inn. Mars innser likevel straks at han intet kan gjøre mot de rasende mus. Himmeldrotten må bruke tordenkilen! Men da heller ikke den makter å stoppe musehærens fremrykning, sender han endelig en uovervinnelig panserdivisjon av krabber:

Pour'd from the neighb'ring Strand, deform'd to View,
They march, a sudden unexpected Crew,
Strong Sutes of Armour round their Bodies close,
Which, like thick Anvils, blunt the Force of Blows;
In wheeling Marches turn'd oblique they go,
With harpy Claws their Limbs divide below,
Feel Sheers the Passage to their Mouth command,
From out the Flesh the Bones by Nature stand,
Broad spread their Backs, their shining Shoulders rise,
Unnumber'd Joints distort their lengthen'd Thighs,
With nervous Cords their Hands are firmly brac'd,
Their round black Eye-balls in their Bosom plac'd,
On eight long Feet the wond'rous Warriors tread,
And either End alike supplies a Head.

Krabbene gjør kort prosess med musehæren, som flykter hodekulls. Solnedgangen ender kampdagen og diktet:

But down *Olympus* to the Western Seas,
Far-shooting *Phoebus* drove with fainter Rays,
And a whole war (so *Jove* ordain'd) begun,
Was fought, and cease'd, in one revolving Sun.

Froske-muse-krigen oppviser som man skjønner alle de viktigste episke genrekarakteristika: heroiske vers, museinvokasjon, vekseltaler, genealogier, homeriske lignelser (som riktignok, motsatt Homers, henter sitt materiale fra menneskenes verden, ikke dyreriket), markering av soloppgang og solnedgang, formelpregede anføringer av taler, epitheter, gudehandling, detaljerte rustnings- og slagskildringer osv. Froskekongens overmot straffes ved museprinsens død og forbannelse; å hevne det smertelige tapet er musenes ufravikelige plikt. Hvis denne enkle handlingen – med de nødvendige forandringer – hadde utspilt seg blant mennesker og ikke blant dyr, ville vi hatt et epyllion av
(*Forts. s. 46*)

Den første bok trykt på gresk: *Batrakhomyomakhien* satt med Thomas Ferrandus' primitive typer. Ferrandus var så langt fra blant de mest kjente av renessansens boktrykkere. Han virket i Brescia, og hans greske pionérarbeid ble etter all sannsynlighet til i 1474. Som man ser, alternerer de greske versene interlineært med en latinsk prosaversjon. Dette på høyresidene; på venstresidene står en metrisk oversettelse til latin, levert av en viss Carlo Marsuppini. Selve trykken er ikke god; den gjengitte siden er blant de aller beste. Ferrandus' lille bok er bevart i ett eneste kjent eksemplar som finnes seg i John Rylands-biblioteket utenfor Manchester. Pussig nok later ingen av de filologene som har befattet seg med teksten til å ha registrert denne utgaven. Arthur Ludwich (1896) opererer med Laonicus Cretensis' venetianske 1486-utgave som *editio princeps*. Sistemann ut, Reinhold Gleib, som stod for en synoptisk utgave i 1984, har heller ikke bedre oversikt enn den han får fra Ludwichs skuldre. Her ligger faktisk en liten filologisk-bibliografisk oppgave og venter på sin utgreiing.

σ ε ι πὼν ἀπὸ φηνὴ λόγος λείδουατ μιν
 S i e locutus tacuit: sermo aut i uerf mup
 ε ι σελὼν ἐταραξε φῆνας βατραχων ἀγίρωνων
 Inguillus pntbauit mētes ranae supban
 μιμουμένων Δανιὼν φνεγναυοσ ε ι πιν ανασαδ
 Culprānbus aut ipfū phynignitus dixit surgēs
 φ φιλοι ονκεκταναγ εγω μιν ουδε κατειδον
 O amici nō occidi ego pntre neq asperi
 ὀλλυμενοι παντωσ λεπτην παϊφον περι λιμνι
 P eteūtē: ὀπινο aut suffocatus ē ludēs circa lacū
 κηξισ τας βατραχων μιμουμενος δι λε κομωσι
 N atat ones ranae imitāt ipeffime aut
 ννν εμε μιμουνται τον ανατιον αλλαγε βουλην
 N ūc me culprāt infontē : Sed ah cōsiliū
 ηηλίζωμεν ὅπως βολιουσ μνας εφολίσσμεν
 Quietam usiquomō dolofoa mutes perda mus
 τοι γάρ εγὼν ἐρέω ὅς μοι βολη ειναι εριζα
 E nī ego dcaā sicut mīhi uidetur esse optimū
 ρωματα κοσμικαντες εν ὀπλοισ ρωμιν ἀπαντες
 Corpora omātes aetati stemua cūti
 ακροισ πάρ τειχεσιν θων κατακρυμνοσ ὁχώρος.
 S ūtma lxxra labra ubi praturtus locus
 ηηκα λὀρηκοέντες εφημείας εφέλωχην.
 Quidō aut cū ipetu moti ad nos exeat

Standardverket for den første greske trykningshistorien er skrevet av Robert Proctor: *The Printing of Greek in the Fifteenth Century*, Oxford 1900; en god oppsummering av Proctors arbeid gir Victor Scholderer i sin historiske innledning til utstillingskatalogen (British Library) *Greek Printing Types 1465–1927*, London 1927.

tragisk karakter. Den ironiske distansen mellom fortelleren og de handlende ville ha blitt fullstendig borte. Dammen, som i froskeperspektiv kalles *Ocean*, ville ha vært det virkelige havet, froskenes tilholdssted, som kalles *Palace*, ville ha vært akkurat det, og vennskapet mellom de to kongelige, som dannet opphavet til striden, ville ha vært nobelt, ikke latterlig. Både det episke stilnivået og det vesentlige av handlingen er med andre ord bevart i *Froske-muse-krigen*, mens personer og miljø er endret: degradert fra menneske- til dyreverden. I litteraturvitenskapelig terminologi har vi da å gjøre med en parodi som forholder seg komisk gjenskapende ikke til en enkelt tekst, men til hele det formspråk som de homeriske heltene ble hyllet i. Den uunnngåelige Bakhtin har ganske sikkert rett når han hevder at det i det komiske epos ikke er de mytiske heltene som blir gjort til narr, ei heller den trojanske krig (selv om vi i *Batrakhomyomakhien* finner flere vers som helt eller delvis er tatt over fra *Iliaden* – Parnell utnytter i slike tilfelle Popes versjon). Nei, det som parodieres er «den tragiske heroisering» som eposet tilfører dem.

Det er interessant å registrere hvor liten motstand det har vært mot Homer som forfatter av *Batrakhomyomakhien*. Fra Martial til Parnell så man det ikke som noen umulighet at Homer kunne ha vært sin egen parodiør (skjønt Parnell selv uttrykte sin skepsis). Tragikerne avsluttet jo sine trilogier med et lavkomisk

satyrspill. Det komiske og det tragiske danner sammen en helhet, lærer vi i *Symposion*. Er da ikke Homer uten *Batrakhomyomakhien* bare en ufullstendig Homer? Epos-parodien gjør ikke vold på eposet. Snarere blir det feiret. Den litterære subkulturen som dukket opp til den høylytterære overflaten, ikke bare gjennom Scriblerus-klubben, men i hjemlig perspektiv også i Norske Selskab sist på 1700-tallet og i latterkrittikkens studentsamfunn på 1850-tallet, har gitt oss våre sprekeste dramatiske parodier – *Kjærlighed uden Strømper* og *Gildet paa Mærrahaug*. De kan ikke bare avfeies som parasittære og lavkomiske. Humor er en alvorlig ting som kan romme de dypeste erkjennelser om livet og litteraturen.

Status for forskningen omkring *Batrakhomyomakhien* er gjort opp av Reinhold Gleis i hans synoptiske, kommenterte utgave, Frankfurt 1984. Parnells gjendiktning er trykt opp i en tospråklig bibliofilutgave på Libanus Press, *sine loco* 1988, sannsynligvis foranlediget av Fiona MacVicar's stilige illustrasjoner, som dessverre ikke har kunnet gjengis her. Lettere tilgjengelig er den i Claude Rawson og F.P. Locks *Collected Poems of Thomas Parnell*, som dessuten er forbillig kommentert. Et interessant bidrag til tekstens *Nachleben* gir Friedrich Wild i *Die Batrachomyomachia in England*, Wien 1918.

Jon Marius Haarberg

Det levende epos i Vest-Afrika

Innledning

Mens man i klassiske studier beskjeftiger seg med epos i skriftlige nedtegninger, kan man i Afrika i dag fremdeles oppleve hvordan eposet fungerer i et muntlig samfunn. Kanskje kan det være paralleller å trekke mellom de to tradisjonene?

Selv har jeg beskjeftiget meg med epos fra en folkegruppe i Vest-Afrika som heter *mandinka*, og som hovedsakelig består av 3 beslektete folkeslag: *bambara*, *malinke* og *djula*. Disse er spredt over ca. 10 land, men bor vesentlig i de fem landene Mali, Elfenbenskysten, Guinea, Senegal og Gambia. Gruppen omfatter ca. 12-15 mill. mennesker¹. Språket deres er i tillegg første fremmedspråk for mange andre folkeslag, og dessuten det viktigste handelsspråk vest for Nigeria. En annen faktor som gir språket og folkegruppen tyngde, er den prestisje mandinkaene har i historisk sammenheng. Mali-riket, som varte i over 200 år, fra ca. 1230 til ca. 1450, strakte seg over hele Sahel-området, fra Senegal i vest til Niger i øst, fra Sahara i nord til regnskogen i sør. Vest-Afrikas

mest kjente epos handler nettopp om grunnleggeren av dette riket, Sundjata.

Afrikanske epos – «finns dom»?

Helt til rundt 1970 var det imidlertid et relativt utbredt syn blant forskere at genre epos ikke eksisterte i Afrika. Den første som ga en samlet fremstilling av muntlig litteratur i Afrika, Ruth Finnegan, skriver bl.a.:

Epic is often assumed to be the typical poetic form of non-literate peoples, or at least of non-literate peoples at a certain stage. Surprisingly, however, this does not seem to be borne out by the African evidence. At least in the more obvious sense of a «relatively long narrative poem», epic hardly seems to occur in sub-Saharan Africa (...).

The term «epic» appears in the titles of several collections or discussions of African oral literature (perhaps partly because of the common expectation that it is likely to be a wide-spread art form). But almost all these works in fact turn out to be in prose, not verse – and often only brief prose tales at that (1970:108-109).

1) Anslag gitt i 1992 av Gérard Dumestre, prof. i bambara ved Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, som korreksjon til andre, lavere anslag. Disse skyldes usikre og foreldete folketellinger.

La meg for ordens skyld tilføye at Finnegan's bok for øvrig var banebrytende og at den er blitt en klassiker. Men på dette spesielle punktet tok hun altså feil. Dette ble mest overbevisende påvist av den nigerianske forskeren Isidore Okpewho (1979). Han er som Ruth Finnegan influert av *The Oral-Formulaic Theory*, den muntlige formelteorien, som sprang ut av Milman Parrys arbeider om Iliaden og Odysseen. Og liksom Parry og hans elev Albert Lord i sin tid hadde sammenlignet Homer med samtidens jugoslaviske *guslari*, sammenligner Okpewho Homers epos med et dusin historiske fortellinger fra Vest-, Sentral- og Syd-Afrika.

Men mens Finnegan lar sammenligningen med det homeriske idealet med sine poetiske konvensjoner slå negativt ut for det sorte Afrika, viser Okpewho nettopp betydningen av estetiske kriterier for afrikanske heltekvad – estetikken er bare annerledes. At den estetiske dimensjonen ikke har kommet bedre frem, tilskriver han den overveiende etnologiske tilnærmingen de har vært gjenstand for. Uten å benekte den rituelle, funksjonelle dimensjonen som de bevislig også har, viser han betydningen av den individuelle skaperakt. Det er den som gir oss epos med varierende kunsterisk kraft, selv om fortelleren er trofast mot tradisjonen hva angår innhold og genre-konvensjoner.

Okpewho peker også på hvordan oversettelser til europeiske språk oftest tilslører eller forflater originalen, slik at vi også sånn sett bedømmer dem på feil grunnlag. I tillegg kommer alt det som

enhver skriftlig versjon selvfølgelig må utelate fordi det ikke lar seg overføre til skrift: mimikk, bevegelser, intonasjon, musikalsk akkompagnement og samspill med publikum.

Nå er det såvidt jeg vet, ingen som lenger bestrider at epos finnes i Afrika. Tvert i mot, det foregår en livlig forskningsaktivitet innen feltet, med opptak og nedtegnning av stadig nye tekster eller nye fremføringer av kjente tekster, samtidig som typologi og konvensjoner blir stadig bedre beskrevet. Disse omfatter både språk, struktur og innhold i fortellingene, samt omstendighetene rundt fremføringen: tidspunkt, sted, hvem som tok initiativ til den, fortellerens status, hvilket publikum som var til stede, musikkakkompagnement, m.m..

Definisjon av genren i Afrika

Mens Okpewho først og fremst vil sammenligne Afrika og Europa, og derfor foretar en syntese av de forskjellige afrikanske epos, har en annen forsker, Christiane Seydou (1983 a,b), prøvd å definere likheter og forskjeller mellom vest- og sentralafrikanske epos.

Som første fellestrekk for afrikanske epos nevner hun at de befinner seg i grenselandet mellom *historie* og *myte*, dvs. at de er en litterær bearbeidelse av felles historisk arv. Forskjellen ligger først og fremst i forholdet mellom de to komponentene: i Vest-Afrika blir det historiske tilpasset det mytiske, mens det i Øst-Afrika er omvendt: det mytiske blir tilpasset det historiske. Dvs. at vi i

Vest-Afrika har en rekke tekster som går ut fra historiske hendelser, som grunnleggingen av Mali-riket rundt 1230 og Segu-riket (et mindre kongedømme i Mali) rundt 1700. Disse hendelsene blir så satt inn i en mytisk sammenheng som rettferdiggjør dem, men uten at historien blir gjort mytisk. Det dreier seg altså om en politisk-ideologisk vinkling av et historisk faktum. Hos nabo-folket fulanie-ne, hvis epos Christiane Seydou først og fremst refererer til, dreier det seg mer om en etisk-ideologisk vinkling. Her fungerer helten som modell for *pulaaku*, «fulanitet».

I Sentral-Afrika kommer de mest kjente epos fra Zaïre: *Mwindo*-eposet fra Banyanga-folket og *Lianja*-eposet fra Nkundo-Mongo-folket². Dessuten har vi i Gabon og Cameroun en historisk-mytisk genre kalt *mvet*. I disse eposene gjennomgår helten en symbolsk innvielse, og fortellingen viser flere fellestrekk med myte, legende og eventyr enn med historisk fremstilling.

Felles er likevel tilpassingen til den enkelte kultur – eposet blir en essens av og uttrykk for en spesifikk kultur. I så måte

er det afrikanske epos å ligne med det indoeuropeiske, i følge Seydou.

På grunn av sin dype kulturelle forankring inneholder eposet oftest elementer fra andre genre (eventyr, ordtak, myter, poesi og lovprisninger), samtidig som det forholder seg til omverdenen på flere plan (mytisk, religiøs, sosiologisk, politisk og etisk ...). Alle disse forskjellige elementer og plan er med på å forme fortellingen, som har både et semantisk og et pragmatisk siktemål: symbolisere en identitet og få medlemmene av et samfunn til å gå opp i og inn i denne identiteten. Avhengig av siktemålet blir så det mytiske eller det historiske dominerende.

Når man sier historisk, er eposet imidlertid ikke historisk i den forstand at det søker å vite, forstå eller analysere hendelsene sett i forhold til deres samtid, fortid eller ettertid. Det er heller ikke mytisk i den forstand at det er gjenstand for tro eller utgjør et symbolsystem. Det afrikanske epos fungerer først og fremst som en vei til *gjenkjennelse* og til *erkjennelse* av kulturell identitet. De mest karakteristiske trekk ved afrikanske

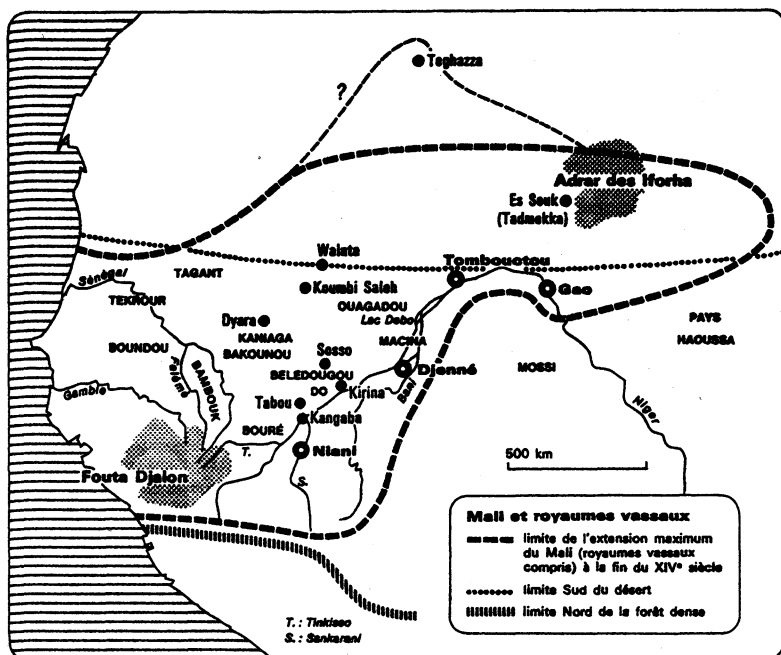
2) E. Boelaert 1934: *Nsong'a Lianja: het groote epos der Nkundo-Mongo*» (*Nsongo Lianja, la grande épopée nationale des Nkundó-Mongo*), Congo, 1(1):49-70; 1(2):198-215; -- 1957-58: *Lianja-verhalen* : I: *Ekofoversie*, II: *De voorouders van Lianja*, (Contes de Lianja: I. Version ekof. II Les ancêtres de Lianja). Tervuren, Musée Royal du Congo Belge. 2 vol. Annales, Sciences de l'Homme, Linguistique, 17, 19; A.J. de Rop 1956: *De gesproken woordkunst van de Nkundó*, Tervuren, Musée Royal du Congo Belge (Annales, Sciences de l'Homme, Linguistique, 13; -- 1964: *Lianja, l'épopée des Mongo*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer (*Classe des Sciences Morales et Politiques*, 30, 1). Daniel Biebuyck og Kahombo Mateene 1969: *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*. Los Angeles, University of California Press; -- 1970: *Anthologie de la littérature orale nyanga*. Bruxelles, Académie Royale des Sciences d'Outremer.

epos blir deres mobiliseringsevne og deres evne til å hensette publikum i en form for ekstase, ved hjelp av en spesiell uttrykksform som speiler en viss ideologi, som igjen er en del av den felles kulturarv. Seydou understreker derfor, liksom Okpewho, den betydning uttrykksformen har. Innholdet i eposet og ideologien er felles og velkjent, men virkning får den først når den blir gitt form.

Av viktige formelle aspekter ved eposet i Afrika nevner Seydou først *fortellerens status*. I Vest-Afrika er det en såkalt *griot* som fremsier epos. Han tilhører en egen

kaste, som ennå i dag i stor grad praktiserer endogami, og han læres opp til yrket, først i familien, siden, hvis han vil bli «mestersanger», ved å besøke hva man kan kalle historiske læreseter, som representerer forskjellige skoler eller som er spesialister på forskjellige deler av historien, først og fremst Sundjatas historie. Forutsetningen for å bli en profesjonell forteller, er altså foruten å være født inn i yrket at man erhverver praksis og kunnskap. Det følger ingen innvielse eller ritualer med yrket.

I Sentral-Afrika derimot, er man ikke avhengig av kastetilhørighet. Der kan



den som vil og som har evner, bli forteller eller sanger. Men vedkommende må gjennomgå en innvielsesprosess og et rituale, som ansees å ha guddommelig opphav.

Et tredje formelt aspekt ved eposet er det *musikalske akkompagnement*. Dette er vanlig i både Vest- og Sentral-Afrika. Blant mandinkaer brukes forskjellige instrument: et tre-strengt instrument kalt *ngoni* hos bambaraene, hos malinkene særlig et 21 strengers instrument kalt *kora* eller en xylofon laget av kalebasser, kalt *balafon*. I Gabon og Kamerun brukes *mvet*, en slags harpe som har gitt sin navn til genren, og dessuten forskjellige slaginstrument samt bjeller og kor.

I Vest er det mest vanlig at grioten både spiller og resiterer, i Sentral-Afrika derimot at fortelleren lar seg akkompagnere av en eller flere musikere. Fortelleren i Vest er også mer nøktern, sober i sin fortellermåte, mens mv-et-sangeren er fri til å dramatisere beretningen ved paralingvistiske effekter som utrop, intonasjon og onomatopoetikon, samt ved mimikk, bevegelser og dans.

Den narrative struktur er ganske forskjellig i de to områdene. I Vest består eposet av distinkte episoder som danner selvstendige enheter. De kan fortelles enkeltvis eller samlet. Men fortelles det flere episoder, bindes de sammen ved at fortelleren i overgangene spiller «kjenningsmelodien» til heltens lovprisningssang (jeg kommer tilbake til lovprisningene, som har mye til felles med

eposet). I Sentral-Afrika er fortellingen lineær, men avbrutt av sang og musikk og av replikkveksling mellom forteller og publikum.

Innholdsmessig er fortellingen i Vest sentrert om en historisk helt, mens den i Sentral-Afrika er sentrert om en mytisk helt. I Vest er den historiske kontekst definert i tid og rom, og personen plassert i ættesammenheng. I mv-et-eposet er tid og sted udefinert, og personens ætt inngår i skapelseshistorien. I Vest er helten og hans motstander likemenn, i Sentral-Afrika står det jordiske mot det himmelske, og mens helten i Vest søker menneskelig heder og ære, søker helten i Sentral-Afrika udødelighet. Helten i Vest er karakterisert ved individuelle trekk, og den hjelp han får fra høyere makter kommer i tillegg til disse egenskapene. Helten i det sentrale Afrika vinner først og fremst ved sine guddommelige egenskaper. Handlingen i Vest har etiske og psykologiske implikasjoner, mens den i Sentral-Afrika har kosmiske og mytiske implikasjoner.

Stilen er i Vest sober, men med poetiske og ekspressive innslag i form av lovprisinger og andre formellignende uttrykk. Grioten har en forkjærlighet for det noble og det alvorlige, han er tilbakeholden og tyr gjerne til hentydninger og til det underforståtte. I Sentral-Afrika er fortelleren ekspressiv, han benytter mange opphopninger og et rikt billedspråk, som gir eksplisitt form til det fantastiske.

Publikum oppfører seg ganske forskjellig i de to regionene: i Vest lytter de

oppmerksomt for å fange det uutsagte, mens de i Sentral-Afrika lar seg rive med av ordflom og ekspresjonistiske overdrivelser.

Funksjonen er i Vest å vekke hver og en til bevissthet om deres felles identitet, selv om de lever spredt, slik tilfellet ofte er på savannen, og i særdeleshet for et nomadefolk som fulaniene. Felleskapet utkrystalliseres i helten og hans karakteregenskaper, og eposet appellerer til den enkeltes ønske om å bevare og forlenge dette etiske idealet. I det sentrale Afrika blir det kalt på solidaritet gjennom aktivitet i felles rituale og fest. Perspektivet utvides fra gruppe til kosmos, og fra nåtid til en mytisk fortid.

Dette var mange forskjeller. Hva er så felles for det afrikanske epos, foruten den historisk-mytiske dimensjonen? Jo, tre faktorer, sier Seydou:

- 1) ordet knyttes i begge tilfeller til et spesielt musikkinstrument
- 2) handlingen innebærer en overskridelse
- 3) eposet har en tilnærmet lik funksjon i samfunnet

Musikkinstrumentet er noe mer enn et akkompagnement til ordet. For musikken går opp i et hele med fortellingen, det er ord og musikk sammen som river tilhøreren med. Når det gjelder handlingen, er ikke helten noen modell i didaktisk forstand slik som i eventyrene, for helten overskrider grenser, enten ved å søke udødelighet eller ved å trosse forbud og påbud: nekte å betale skatt til en

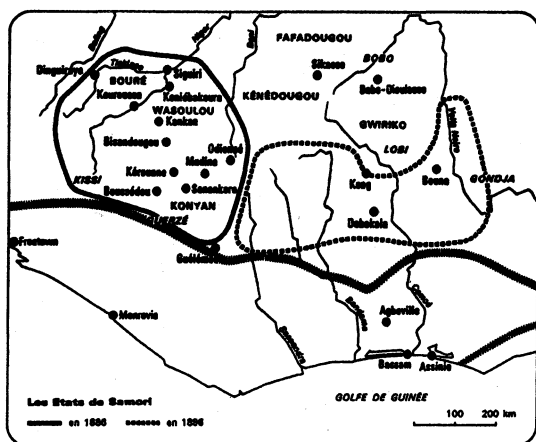
feudalherre, nekte å anta den islamske religion, eller overskride vanlige regler for oppførsel. Denne overskridelsen gir fortellingen både dens handlingsmønstre og dens betydning.

Felles for genre-variantene er altså først og fremst deres funksjon i kulturen. Det er da også de dype kulturelle røttene som forklarer de store forskjellene innen genren fra kultur til kultur, også innen det sorte Afrika.

Mandinka epos

Beveger vi oss fra det mer almene afrikanske perspektiv til mandinkakulturen, finner vi at *mandenkan* (som er fellesnavnet på språkene bambara, malinke og djula) har to termer for epos, nemlig *fasa* og *maana*. *Sundjata*-eposet heter således enten *Sunjata fasa* eller *Sunjata maana*. Et av de fremste kjennetegn på *fasa* og *maana* er at de har handling fra virkeligheten, mens eventyrenes handling er oppdiktet. Skillet mellom virkelighet og fiksjon er selvfølgelig kultur-betinget: til afrikansk virkelighet hører mange elementer som vi i dagens vestlige samfunn anser som overnaturlige. *Fasa* eller *maana* er dessuten en genre som krever kunnskap og ordkunst, og som derfor hører til den profesjonelle fortellers sfære, mens eventyr i dobbel forstand er en populær genre og gjerne blir fortalt av eldre kvinner eller andre rundt kveldsbålet.

Termene *fasa* og *maana* brukes imidlertid ikke helt synonymt. *Maana* innbefatter nemlig, foruten heltekvad, også kjær-



ren, *Sundjata*-eposet og *Segu*-syklusen. Forskjellen i valg av termer er ikke tilfeldig: mens *Sundjata*-eposet har én helt, har *Segu*-syklusen fem – den er altså mer episodisk.

Sundjata-eposet er ikke bare Vest-Afrikas men et av hele Afrikas mest kjente epos. Alle mandinkaer kjenner historien og melodiene, og det moderne Malis valgspråk er hentet derfra:

lighetshistorier, reiseberetninger og jaktfortellinger, mens *fasa* foruten lengre historiske fortellinger innbefatter korte lovprisningskvad. I sin felles betydning «epos» kjennetegnes de imidlertid begge ved fortellerens status: kun grioten kan fremføre epos.

Dette vil også si at eposet kjennetegnes ved sin stil, for en griot blir opplært til å resitere i en helt spesiell stil, omtrent slik Parry og Lord påviste at de jugoslaviske *guslari* lærte sine formler ved å lytte, imitere og så selv skape.

Det finnes to sorter epos i mandinka kulturen: historiske epos og jaktepos. De første kalles som sagt *fasa* eller *maana*, de siste enten *maana* eller *donkili*, «sang».

Historiske epos

Når det gjelder den historiske genren, finnes det to store epos i Mandinkakultu-

«Heller livløs enn æreløs». Båndet til det moderne Mali gjenspeiles også i samfunnsstrukturen: den inndelingen som keiser Sundjata foretok av Maliriket etter sin endelige seier over fienden, har gyldighet den dag i dag i fordelingen av landområder til de forskjellige klanene samt i deres forhold seg i mellom.

Segu-syklusen omfatter beretninger om de fire største kongene i Segu-riket, som varte fra begynnelsen av 1700-tallet til 1861: grunnleggeren Biton Kulibali, hans slave Ngolo Diarra som overtok makten, og dennes etterkommere Monzon Diarra og Da Monzon Diarra. Dessuten finnes det beretninger om helten Bakari Djan. Innhold og tone er mindre edel og høystemt enn i *Sundjata*-eposet: ofte humoristisk og til tider grov, et ekko fra krigerriket Segu der svir og skryt har hørt til dagens orden.

Dessuten finnes det flere nyere epos og lovprisninger, bl.a har vi en *fasa* om president de Gaulle i anledning folkeavstemningen om afrikansk uavhengighet i 1958 (Dumestre og Diarra 1980). For et vestlig publikum som er vant til at epos går langt tilbake i tid, kan dette kanskje virke forbausende. Men det levende epos tar fatt i alle historiske hendelser, også de siste, og gjør dem om til litteratur etter sitt ideologiske behov.

Det mest kjente mandinkaepos fra nyere tid forteller om Samori Touré. Som Sundjata var den første mandinkakeiser, var Samori den siste. Han levde fra 1830-1898, var sønn av en handelsmann i Elfenbenskysten, gikk inn i hæren til en av de mange høvdingene som på den tiden slåss mot hverandre, og viste tidlig store strategiske evner. Han skapte etter hvert sin egen hær og grunnla sitt eget rike. Men omtrent på denne tiden trengte de franske kolonimaktene inn i det som da het Sudan (nå Mali), og Samori måtte slåss mot en hær som var ham overlegen i våpen og utstyr. Med langt mindre midler sto han imot gjennom 17 år før han ble fanget i 1897 og deportert til Gabon, der han døde året etter. Samori er den afrikanske hærfører som lengst har stått i mot de europeiske kolonimaktene – lenger enn Zuluhøvdingen Chaka, som også er blitt en legendarisk skikkelse.

Felles for de to er at de i et afrikansk frigjøringsperspektiv er helter, gjerne omtalt i afrikanske historiebøker under titler som «Motstandsbevegelse» e.l.. Av europeiske historikere er de begge derimot fremstilt som blodtørstige tyranner – selv om dette bildet for Samoris vedkommende er nyansert gjennom den franske historikeren Yves Persons grundige arbeid³.

At det ideologiske ståpunktet bestemmer vinklingen i en historisk fremstilling er forøvrig ikke enestående for skriftlige kilder. Mens Samori blir hyllet av mandinkaene som en motig og ubestikkelig leder, har han ry som en brutal og blodig tyrann blant de folkeslag han underla seg. Et bambara ordtak sier da også: «Om du ikke finner makten mild, er det fordi den ikke stammer fra din fars hus».

Det er spesielt interessant å se hvordan dette eposet er skåret over samme lest som Sundjata-eposet. Den største vekten blir i begge tilfeller lagt på barndom og ungdom, på forutbestemmelser om kommende storhet og på den hemmelige pakt som blir inngått med overnaturlige hjelpere. I den versjonen jeg har studert, som ble tatt opp på bånd i Guinea i 1963⁴, blir kampene mot franskmennene bare summarisk gjengitt, i motset-

3) Yves Person 1970-75: *Samori: une révolution dyula*. Vol. 1-3, Dakar, IFAN (Institut fondamental d'Afrique noire). For kortere fremstillinger se: -- 1977: «Samori», in *Les Africains*, Editions Jeune Afrique, Paris, vol. 1:253-285; -- 1970: «Samori and Resistance to the French», in Robert I. Rotberg og Ali A. Mazrui, utg.: *Protest and Power in Black Africa*. New York:80-112.

4) Opptaket ble gjort av den guineanske forfatteren Camara Laye og nedtegnet i hans doktorarbeid (1970). Arbeidet inkluderer originalversjonen på malinke samt én bokstavelig og én litterær oversettelse til fransk.

ning til den betydning de blir tillagt i både franske og afrikanske historiebøker. I nedtegningen blir f.eks. Samoris vei frem mot makt og ære tilgodesett med hele 161 sider, mens motstanden mot franskmennene blir resymert på 24 sider. Fokuseringen på en mirakuløs fødsel og barndom er forøvrig felles for mange afrikanske epos, både i Vest- og Sentral-Afrika, og speiler synet på virkeligheten som bestående både av synlige og usynlige krefter, samt muligens synet på morens avgjørende rolle.

Denne type nyere historiske epos blir også kalt politiske epos, mens de eldre blir kalt kongeepos. Det finnes svært mange slike politiske epos, særlig fra Senegal, der mange mindre kongedømmer kjempet tappert mot den franske kolonialiseringen (Kesteloot 1991).

Uansett opprinnelse er det historiske eposets stil som nevnt sober, og forsamlingen lytter andektig. Grioten er lærd og bruker mange arkaiske og uvanlige ord og vendinger, samt en god del lånord fra Koranen eller fra nabospråk. Alt er derfor ikke forståelig for publikum, men det bekymrer ingen, for funksjonen ligger som vi har hørt, ikke i det referentielle, men i det medrivende, identitetsskapende fellesskap, som like gjerne oppnås ved konnotasjon som ved denotasjon.

Handling gis fortrinn over beskrivelse, og handlingen følges kronologisk og så nær som mulig i synspunkt: der er få eller ingen logiske reformuleringer av typen: «det som var blitt forutsagt skjed-

de så» – heller gjentas hele handlingen, som derfor gjerne forekommer flere ganger i samme beretning, f.eks. som forutsigelse, som egentlig handling og som gjengivelse lagt i munnen på en eller flere av personene (Skattum 1991).

Jaktepos

Jaktepos forteller om store jegeres bragder og også om villmarkens okkulte krefter som jegeren må beherske. Disse fortellingene har først og fremst til oppgave å egge jegerne til død, ved å vise til forgjengernes mot og magiske kraft.

Det mest kjente jakteposet er *Kambili*, som foreligger i en tospråklig utgave bambara-engelsk ved Charles Bird (1974-76). Stilen i dette og andre jakt-epos er voldsommere enn i de historiske epos, mer dramatisert, med mange ekspressive adverb, de såkalte ideofoner. Fortelleren er da heller ikke av griotkaste – hans stemme er ikke behersket som griotens, og hans trestrengete lutt er av en hesere, grovere sort enn den grioten bruker. Publikum deltar aktivt i beretningen, i motsetning til hva som er tilfellet ved fremføringen av historiske epos. Likevel har de to typene mange felles trekk i prosodi og stil: rytmen er tilnærmet lik, beretningen full av skjulte meninger, vokabular og syntaks er utsøkt i ordets egentlige forstand. Begge typer inneholder også flere lovprisninger – en genre som jeg nå vil beskrive kort, p.g.a. den nære forbindelsen som finnes mellom epos og lovprisning.

Lovprisning («praise-verb») og epos – en felles opprinnelse?

Som nevnt er *fasa* en felles term for lovprisning og epos. Rettere sagt er det på én og samme tid en generisk betegnelse for all lovprisning og en artsbetegnelse for to genre: det lange epos og det korte lovprisningsdikt.

Kortformen er best definert av Christiane Seydou (198a):

Lovprisning eller motto er en pre-sis, kondensert definisjon av en person, i form av et musikalsk refreng og metaforiske uttrykk for de trekk som er bestemmende for personens vesen (s. 43, min oversettelse).

Lovprisningen er allegorisk og antyder mer enn den angir historiske steder og hendelser. Metaforene følger på hverandre uten årsakssammenheng. Fremsigelsen er også her rytmisk, med gjentakelser både av fonetisk og semantisk art, og formen er fastere enn i epos, som naturlig er i en kortform. Lovprisning eller panegyrikk er den vanligste genre i Afrika, også hos mandinkaene, og det finnes derfor en lang rekke forskjellige typer, hver med sin egen betegnelse og definisjon – m.a.o. et rikt semantisk felt som vitner om genrens kulturelle betydning.

Det som imidlertid er mest interessant i vår sammenheng, er det nære slektskap som finnes mellom kortform og langform. Gordon Innes, som har arbeidet med *Sundjata*-eposet i Gambia (Innes 1973, 1974), har fremsatt den hypotese

at genreen epos, som forherliger forfedrenes bragder, har vokset frem av lovprisninger fremført for en person mens han var i live. Denne hypotesen virker plausibel på meg. For det første er det ennå i dag slik at man bare ved å nevne en persons etternavn eller klan-navn fremkaller minnet om slektens storhet – *jamu*, klan-navn, betyr for øvrig egentlig «adelstittel» eller «hederstittel» (Dela-fosse 1920). Å hilse en person med hans eller hennes etternavn er derfor i seg selv en lovprisning, et slags kondensert hyldningsdikt. For det annet fungerer langformen, eposet, som en kollektiv lovprisning (Seydou 1972, 198b). Den maliske forfatteren Massa Makan Diabaté, som selv er av griot-ætt, sier det slik i sin doktoravhandling (1970):

Gjennom en historisk helt utkrystalliseres fortidens og nåtidens verdier, hele kulturarven med alt den innebærer av ideologi, slik at eposet blir et sted der folk møtes for å definere seg selv i forhold til andre (s. 648, min oversettelse).

Eposet er derfor ikke som eventyret en didaktisk, men en ekstatisk genre: fremførelsen har ikke som mål at folk skal lære, men at de skal leve, oppleve. Mye kan tyde på at dette er et universelt trekk ved eposet (Zumthor 1983:109).

Ved å fremkalle minnet om fortidens dåder, kaller både lovprisning og epos ikke bare på tilhørersens stolthet men maner også til dåd: det gjelder å måle seg med forfedrene og helst overgå dem. Ordets makt i et muntlig samfunn gjør at etterkommerne psykologisk så å si blir

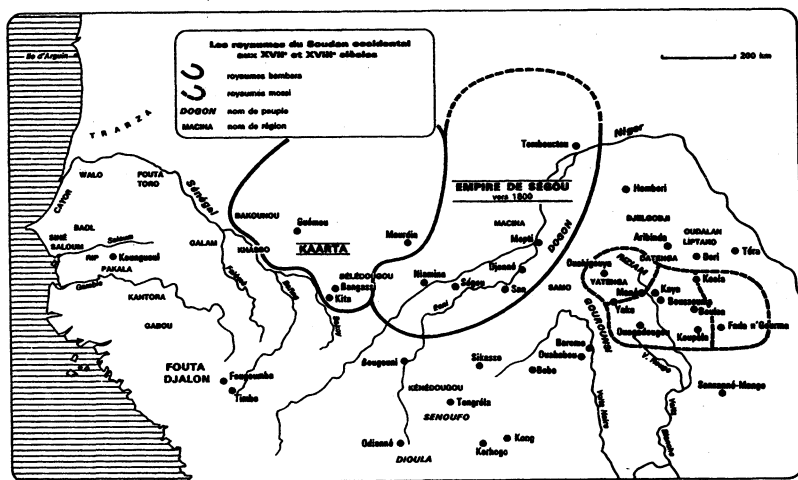
tvunget til å handle i pakt med forfedrenes idealer.

Prosodien

Prosodien i afrikanske epos er som nevnt mye friere enn vi er vant til fra indoeuropeiske epos. Okpewho og andre har lagt vekt på at det skillet vi opererer med i Vesten mellom poesi og prosa, er ukjent i Afrika. Bl.a. er det såvidt jeg vet, ingen språk som har termer for denne dikotomien (men det finnes ca. 1995 afrikanske språk, så la meg ikke ta munnen for full ...). Det er også slik at de som har prøvd å definere versemålet i afrikanske epos eller andre dikt, har måttet gi seg – det nærmeste man kommer en definisjon av prosodien i epos, er en sammenligning med jazz: frie variasjoner over en viss grunnrytme.

Innen mandinka-kulturen er det særlig to forskere som har forsøkt å definere eposets verseform, nemlig Charles Bird og Gordon Innes, henholdsvis for jakt-epos og kongeepos. Begge har funnet tre modi: narrativ modus, lovprisningsmodus og sangmodus – alle definert ved hjelp av innhold, form og funksjon. Denne tredelingen, som ofte benevnes fortelling, resitasjon og sang, er også tilnærmet universell i muntlig poesi, selv om grensene mellom de tre varierer i de forskjellige kulturer (Zumthor 1983: 178).

Ut over disse tre modi er imidlertid ikke Bird og Innes enige i de konkrete detaljene, som stort sett angår forholdet mellom ord og musikk, samt fortellerens toneleie og hastighet, og ingen av dem kommer frem til noen operativ defini-



sjon. Det som er sikkert, er at hverken antall stavelser eller stavelsenes lengde har noe fast mønster, heller ikke trykk eller klangfigurer som rim, alliterasjon og assonans. Man har imidlertid rytmiske enheter som svarer til pustegrupper, og disse pustegruppene er ytterligere markert ved andre poetiske virkemidler.

Ett av disse virkemidlene er tonalrim. Mandenkan har to tonem, knyttet til alle leksem og i tillegg til den grammatikalske kategorien bestemt/ubestemt; dessuten styrer den syntaktiske sammensetningen visse tonale skjema. Selv om tonemene altså er gitt ut fra språket, kan grioten spille på valg og sammensetning av ord og lage rim som ytterligere understreker inndelingen i rytmeenheter. Tonalrim er lite studert i og med at det krever inngående kjennskap til afrikanske språks tonalitet og adgang til muntlige kilder.

Heller ikke andre virkemidler i muntlig litteratur er for øvrig blitt beskrevet i særlig grad. Selv har jeg studert gjentagelsen (Skattum 1991), illustrert ved en *maana* som som ble tatt opp på bånd i Mali i 1977. Denne fortellingen inneholder ingen sanger og dermed bare to modi. I og med at grioten bruker langt mer resitativ enn narrativ modus, dreier det seg om en spesielt rytmisk *maana*, interessant nettopp for en definisjon av poetiske virkemidler.

I oversettelsen av det utdraget som følger, har jeg lagt vinn på å få med parallelismer og ordgjentagelser, som er grunnleggende trekk ved den resitative

formen, mens alliterasjoner og andre klangfigurer som er like grunnleggende, naturlig nok stort sett går tapt. Det gjelder også konnotasjonene, som jo er kulturelt betinget, samt det høylitterære stilnivået, som er vanskelig å overføre særlig fordi vi i skriftlig litteratur har så liten toleranse for gjentagelser. Fortellingen handler om tre brødre som alle vil vinne den vakre Fatumatas gunst, og som i tur og orden møter en hindring som setter motet på prøve. Det dreier seg altså om hva vi ville kalt et eventyr, men som grioten selv benevner *maana*. Linjene som følger, er fra den innledende beskrivelsen av brødrene:

8. Amadu den vakre,
9. Amadu den stygge
10. og Amadu den sjarmerende,
11. de ble født samtidig,
12. de vokste opp samtidig
13. de ble renset samtidig,
14. det vil si at de ble omskåret samtidig.
15. Tre hingster ble kjøpt og gitt til alle tre samtidig.
16. Amadu den sjarmerendes
17. var hvit.
18. Amadu den stygges
19. var svart.
20. Amadu den vakres
21. var svart med hvite føtter og hvit stjerne i pannen.
22. Disse tre unge fulaniene ble født på samme dag!

Vi bemerker at parallelismene er omrammet av formelen «De ble født samme dag». En slik omramming kalles i retorikken en symploke (Albeck 1973) eller en antepifor (Mazaleyrat og Molinié 1989). Det er en hyppig figur i muntlig litteratur, og blir i formelteorien definert som «ring construction» eller «ring composition» (Lord 1986, Nagler

1974). Parallelismer som slik er omsluttet av en formel, danner et motiv (Skattum 1991).

I dette tilfellet er motivets funksjon å få frem det eksepsjonelle ved de tre brødrene: de ble født samme dag. Utbroderingen foregår ved parallelle utsagn, der variabelen er verbet, som inngår i et semantisk felt, «manndoms vekst»: bli født, vokse opp, bli omskåret og få sin hest. En slik serie med parallelle utsagn eller formler kaller Parry et formelsystem, og slike system finner vi mange av i mandinkakulturen.

Vi ser også at betegnelsen «hingst» utløser en beskrivelse av de tre hestene, som blir innkapslet i den overordnede parallellismen. Denne assosiative mekanismen og også dette spesielle eksemplet er meget vanlig, ja, konvensjonelt betinget i mandinkakulturen, der en mann og hans hingst er ett. At deskriptive motivers rekkefølge kan være såpass konvensjonell, har ikke tidligere vært påpekt, såvidt jeg vet.

Samme formler og samme formelsystemer dukker for øvrig opp flere steder i samme fortelling og i flere forskjellige fortellinger, både av samme og forskjellige fortellere, og bekrefter Parry/Lords teori om at formler er kulturelt fellesgods, et eget poetisk språk. Samtidig viser en sammenligning av de forskjellige forekomstene stor variasjon, både innen én og samme fortelling og innen mandinkakulturen generelt, mye større enn det som vanligvis har vært beskrevet innen formelteorien. Jeg slutter meg der-

for til klassikeren Michael Naglers syn når han definerer formelen som «a derivative not of any other phrase but of some preverbal, mental, but not quite real entity underlying all such phrases at a more abstract level» (1974:12). Kan-skje kunne man kalle slike forekomster for alloformler?

Fra muntlighet til skriftlighet

Til slutt vil jeg gjerne kommentere betydningen av nedtegningsmåte og oversettelse for stilen i den skriftlige versjonen av epos, et problemområde som dagens Afrika gir rik anledning til å observere. For det er selvfølgelig ikke likegyldig hvorvidt nedtegningen foregår: etter diktat, notater, hukommelsen, lydbånd- eller videoopptak, eller hvorvidt nedtegneren tilhører kulturen eller ikke, og det har også stor betydning hvorvidt vi lesere har adgang til originalversjonen eller må gå veien om en oversettelse.

Når det gjelder nedtegningsmåten, vil diktat kreve at fortelleren sakker farten i en slik grad at spontaniteten forsvinner og dermed også rytmen – ja, selve skaperkraften –, særlig fordi musikkakkompagnement blir umulig. Heller ikke ved nedtegnning etter notat eller hukommelse kan det unngås at uttrykksformen forandres. Hvem kan klare å gjengi en lang fortelling korrekt under slike omstendigheter? Lydbånd- og i enkelte tilfeller videoopptak, som blir brukt i Afrika fra rundt 1960, gir selvfølgelig en helt annen mulighet til å gjengi fortellingen ordrett. Men for det første er heller

ikke slike opptak uskyldige, for nærværet av moderne utstyr og en kunstig fremkalt fortellersituasjon kan forstyrre det autentiske. For det annet blir disse opptakene ofte gjenstand for forskjellig skriftlig bearbeidelse: utelatelse av visse elementer eller trykking bare av deler av fortellingen, gjerne også utgivelse i oversettelse til europeiske språk uten afrikansk originaltekst. For øvrig er det først i det siste blitt vanlig i Afrika å notere også omstendighetene omkring fortellingen: foranledning, publikum, gester og kommunikasjonssituasjonen i sin alminnelighet.

Nedtegnerens identitet er av den største betydning for den skriftlige versjonen: en person som er hjemme i kulturen, vil lettere kunne gjendikte etter overleverte mønstre, og vedkommende vil også bedre kunne ta vare på elliptiske uttrykksdulgte mening og konnotasjoner. Det er jo nettopp hva den muntlige fortelleren gjør, og man kan forestille seg at en muntlig forteller som har lært å skrive, vil kunne feste sine fortellinger til papi-ret selv uten støtte i musikk og et levende publikum. Denne situasjonen finner man imidlertid så å si ikke i det sorte Afrika. Som følge av at undervisningen foregår på europeiske språk, har man nemlig her total diglossi, dvs. at skillet mellom afrikanske og europeiske språk følges av skillet mellom muntlighet og skriftlighet.

Resultatet av denne språksituasjonen ser vi tydelig i nedtegninger f.eks. av *Sundjata*-eposet og *Samori*-eposet. Ingen av eposene i det såkalt franskspråklige Af-

rika er utgitt i ett-språklig afrikansk drakt, selv etter lydbåndets inntog, derimot ofte i ett-språklige europeiske utgaver, og i beste fall i to-språklig utgave. Alle som selv har hatt adgang til å kontrollere oversettelser, vet hvilke problemer en oversettelse innebærer både for mening og stil, og i særdeleshet for gjengivelse av prosodien.

Når det gjelder stilen, er de første utgavene, som ble laget av vestlige administratorer eller forskere, ofte rene handlingsreferat uten forsøk på poetisk gjengivelse, eller de er tilpasset vestlige, skriftlige konvensjoner, der særlig gjentagelsene er strøket. Rundt 60-tallet kommer afrikanerne selv inn i bildet, oftest som informanter for vestlige, vitenskapelige utgaver. De står imidlertid også bak de første, litterære gjengivelser beregnet på et bredere publikum. Problemet er at de skriver på fransk, som er deres eneste skriftlige medium, og at deres publikum dermed først og fremst blir europeisk. (Den lille, afrikanske eliten som har fått skolegang og dermed adgang til fransk, kjenner denne diktningen på sitt eget språk.) Vissheten om at de henvender seg til et europeisk publikum uten kjennskap til afrikansk kultur, påvirker uvegerlig også stilen og går særlig ut over et av eposets vesentligste trekk, nemlig det utsagte. Mange av gjendiktningene utgis også i form av vestlige litterære genre: noveller, romaner og historiske skuespill, og forholder seg dermed svært fritt til tradisjonen.

Uansett valg av genre dreies funksjonen oftest fra eposets egentlige identitets-

skapende rolle innad mot en revalorisering utad av afrikansk kultur og historie, som i Vesten gjerne er ukjent eller mis- kjent. Men det hender også at innholdet gis en aktualisering innad, ved at forfatteren indirekte kritiserer dagens politiske ledere. Deter f.eks. tilfellet med Massa Makan Diabatés dramatisering av Samori-eposet, *Une hyène à jeun* (1988).

I slike tilfeller kan man snakke om en kontinuitet i tradisjonen tross overgangen til skrift, til et europeisk språk og til importerte genre.

Bibliografi

Albeck, Ulla 1973: *Dansk Stilistik*. 7. utg. Kjøbenhavn, Gyldendal.

Bird, Charles 1972: «Aspects of Prosody in West African Poetry», in Braj B. Kachru, Herbert F. Stahlke, utg.: *Current Issues in Stylistics*. Edmonton, Canada, Champaign, Illinois, Linguistic Research Inc.:207-215.

—1974-76: *The Songs of Seydou Camara: Kambili* (1974). *Seydou Kamara ka donkiliw: Kambili* (1976). Bloomington, Indiana University, African Studies Center.

Delafosse, Maurice 1920: «Des soi-disants clans totémiques de l'Afrique Occidentale», in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, t. I, no. 2:87-109.

Diabaté, Massa Makan 1970: *Essai critique sur l'épopée mandingue*. Thèse de troisième cycle présentée à l'Université de Paris I, Sorbonne, Centre de recherches africaines.

— 1988: *Une hyène à jeun*. Paris, Hatier.

Dumestre, Gérard 1979: *La Geste de Ségou*. Paris, Armand Colin. (Classiques africaines).

— og Abdoulaye Diarra 1980: «Degoli: Louons maintenant le grand homme», in *Recueil de littérature manding*, Paris:66-73.

Finnegan, Ruth 1970: *Oral Literature in Africa*. Oxford, Clarendon Press.

Innes, Gordon 1973: «Stability and Change in Griot's Narrations», in *African Language Studies*, XIV:105-118.

— 1974: *Sanjata. Three Mandinka Versions*. London, School of Oriental and African Studies.

Kesteloot, Lilyan 1991: «Power and its Portrayals in Royal Mandé Narratives», in *Research in African Literatures*, vol. 22, no. 1:17-26.

Laye, Camara 1970: *Le Haut Niger vu à travers la tradition orale*. Thèse (non soutenue), Paris, Université de Paris I, Sorbonne, Centre de recherches africaines.

Lord, Albert B.: 1986: «The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values», in John Miles Foley, utg.: *Oral Tradition in Literature. Interpretation in Context*. Columbia, University of Missouri Press:19-64.

Mazaleyrat, Jean og Georges Molinié 1989: *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, Presses universitaires de France.

Nagler, Michael N. 1974: *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*. Los Angeles, University of California Press.

Okpewho, Isidore 1979: *The Epic in Africa. Toward a Poetic of the Oral Performance*. New York, Columbia University Press.

Seydou, Christiane 1972: *Silâmaka et Poullôri. Récit épique peul*. Paris, Armand Colin. (Classiques africains).

— 1977: «La devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne», in Calame-Griaule, Geneviève, utg.: *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*. Paris, François Maspéro:187-264.

— 1983a: «Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'expensées peule el Bambara», in *L'Homme*, juil.-sept. 1983, XXIII (3): 41-54..

— 1983b: «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», in Görög, Veronika, utg.: *Genres, Forms, Meanings. Essays in African Oral Literature*. Oxford, Paris, JASO, Maison des Sciences de l'Homme:84-98.

Skattum, Ingse 1991: *De Bakoroba Koné à Camara Laye. La répétition comme trait d'oralité dans la littérature mandingue traditionnelle et moderne*.

Avhandling for den fil. dr. grad, Universitetet i Oslo.

Under trykking:

— *Une hyène à jeun de Massa Makan Diabaté*, in Ambroise Kom, utg.: *Dictionnaires des oeuvres littéraires négroafricaines de langue française*, vol II: 1979-1989.

Zumthor, Paul 1983: *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil.

Ingse Skattum

Nils Thomassøn: nylatindikter – og nasjonalist

Den som leser, finner – men kanskje noe annet enn det hun leste etter? Jeg begynte å lese Nils Thomassøns *Cestus sapphicus* fra 1661 i den forventning at boka skulle være et rebusdikt på latin, kommentert av forfatteren, med ekteskapet som tema. I den forbindelse var det naturlig å lese også om Nils' liv og øvrige verker. Nå spør jeg: Fins det også *politisk krutt* i Toten-prestens verker?

Nils Thomassøn og hans hovedverk

Nils Thomassøn (1605/06-1661) studerte noen år i utlandet, var i 5 år rektor ved Oslo skole, og tilbrakte deretter sine 25

siste år som sokneprest på Toten. *Cestus sapphicus* ble trykt i Christiania året før forfatterens død. Ordet «cestus» i tittelen viser til Afrodites belte – omtalt i Iliaden.¹ Hera får låne beltet, med det mål for øyet å friste den vidløftige Zeus til en hyrdestund. «Sapphicus» viser til diktets versemål.

Den lille boka *Cestus sapphicus* (110 sider i kvartformat) preges av mangfold. Kjernen i verket er et rebusdikt, der deler av ord er skiftet ut med bilder – minst ett pr. vers gjennom alle de 31 strofene. Diktet er skrevet på latin, og ikke av det enkleste slaget, selv om en ser bort fra bildegåtene. Presten vil – på denne origi-

1) 14. sang, særlig v. 214-221

nale og for enkelte utilgjengelige måte – formidle sine tanker om livet og ekteskapet. Forfatteren har selv innsett at leseren kan få problemer: han oppgir fasit på



Nils Thomassøns portrett i Hoff kirke, Toten.
Foto: Wilse-samlingen, Folkemuseet.

latin og morsmål for hvert enkelt bilde, vedlegger sin disposisjon til diktet, og har dessuten utstyrt hver enkelt strofe med utfyllende kommentarer. Likevel er *Cestus sapphicus* ikke enkel lesning, og det er heller ikke meningen: Nils vil, ifølge bokas forord, gi et eksempel på meningsfylt moro for lærde menn, og vise vei til lesning av de latinske og greske klassikere. «*Tales igitur poetas & legere & scribendo imitari jucundum, utile, honestum. Sed hoc cum fructu nemo perficiet absque philologiae indefesso studio.*»²

Cestus sapphicus: en kongevennlig bok

Verkets første ord, etter tittelbladet, er de følgende: «*Serenissimo & Celsissimo DOMINO CHRISTIANO D. G. DANIELÆ NORVEGLÆ Vandalorum Gothorumque PRINCIPI HÆREDITARIO...*»³

Cestus sapphicus er dermed dedisert til arveprinsen, den seinere Christian V. Bakgrunnen for denne dedikasjonen framgår av en passasje i forordet: det er lærde venner som har oppfordret og oppmuntret Nils til å dedisere sitt verk til nettopp den 15 år gamle prinsen. «*Non ausus eram,*⁴ *Serenissime Princeps, hoc*

- 2) Både å lese slike diktere, og å etterlikne dem ved å skrive, er morsomt, nyttig og ærefullt. Men dette vil ingen kunne få til på fruktbare måte uten et utrettelig studium i filologi.
- 3) Til den strålende og opphøyede Herre Christian, av Guds nåde Danmarks, Norges, vndernes og gothernes arveprins...»
- 4) Dette er et hypotetisk tilfelle, og ville i klassisk latin vært uttrykt med konjunktiv. Nylatin viser usikkerhet i modusbruken, vel på grunn av datidens manglende kjennskap til latinsk syntaks.

ludicrum exercitium Vestrae Celsitudini
 dedicare, ni animo vim doctiores addi-
 dissent, consilio igitur eorum parens
 humillime rogo non tam hunc effectum
 quam meum affectum velit serena mente
 aspicere & me suo Celsitudinis patroci-
 nio contra Theoninos dentes dignari.»⁵



*Cristian V, slik han er avbildet i Illustreret
 Verdenshistorie, L. Daae og
 A. C. Drolsum, Kristiania 1878.*

Det kan være flere grunner til at Cestus
 sapphicus ble dedisert til akkurat prins
 Christian. Presten kan ha ment at hans
 bok passet spesielt godt for en helt ung
 mann: innholdet gir råd for forskjellige

av livets forhold, blant annet valg av
 ektefelle. Et sted, i kommentaren til stro-
 fe 17, nevnes de unge spesielt: «Obiter
 hoc iuniores scire volo»⁶ Innholdet i det
 som følger går ut på at det er bra å
 arbeide, og at lediggang er negativt på
 alle måter. For øvrig hadde kongen, Fre-
 derik III, «Interesse og Sans for boglige
 og videnskabelige Sysler»,⁷ så Nils
 Thomassøn regnet kanskje med en reell
 interesse også fra hans sønn. Skal en tro
 Brickas beskrivelse av arveprinsen av
 1661, er det tvilsomt om han fikk noen
 glede av Cestus sapphicus: «Hans
 Aandsevner vare kun meget jævne ...
 hans Kundskaber ikke store, hans Syns-
 kreds var snæver, og det fattedes ham i
 høj Grad paa dybere aandelige Interes-
 ser. ... (Han kendte ikke) til ædlere For-
 nøjelser end den at ride en halv Snes
 Heste trætte om Dagen...»⁸

I tillegg til de momenter som er nevnt,
 må *de politiske forhold* i høy grad tas i
 betraktning. Cestus sapphicus innehol-
 der sterkt kongevennlige innslag også
 utenom selve dedikasjonen. Et eksem-
 pel er forordets sluttord: «Benedictus
 Dominus quoniam mirificavit miseri-
 cordiam suam (regiæ Daniæ & Norve-
 giæ domui tandem hæreditariæ ex voto

5) Jeg hadde ikke våget, Høyvelbårne prins, å dedisere denne øvelse som er laget for moro skyld, til Deres Høyhet, hvis ikke lærdere menn hadde økt mitt mot, og idet jeg følger deres råd, ber jeg på det mest ydmyke om at han med sitt opphøyede sinn ikke så mye vil tenke over dette resultat som på min kjærlighet, og at han anser meg verdig til sin høyhets beskyttelse mot Theons tenner. «Theonino dente» er et uttrykk som er brukt av Horats i Epistel I, 18, 82, og det siktes tydeligvis til en mann med skarp tunge.

6) I forbifarten vil jeg at de unge skal vite dette.

7) Dansk biografisk Lexicon, bind V, Kbh 1891, s. 294.

8) Ibid., bind III, Kbh. 1889 s. 501 ff.

multorum factæ) in civitate munita.»⁹ Her er partiene utenfor parentesen hentet fra Davids salme 31, mens jubel over overgangen til eneveldet er flettet inn i parentesen.

Forfatningsendringen i Danmark/Norge i 1660

Situasjonen i 1661, året da Cestus saphicus fullføres¹⁰ og trykkes, er følgende: den danske adelens makt er blitt vingestekket. Danmark er ved enevoldsakten 1660 omgjort til arverike, noe som innebærer større makt for kongen. En konge in spe vil heretter ikke være avhengig av å fornye adelens privilegier for at de til gjengjeld skal velge ham, slik forgjengerne har vært nødt til. Forfatningsendringen skal bekreftes av representanter for stendene, også i lydríkene, og kongen skal i den forbindelse hylles.

Arvehyllingen i Christiania var opprinnelig berammet til 27. mai 1661, og det var meningen at kongen skulle komme personlig. Det hele blir imidlertid utsatt, og kronprinsen reiser i kongens sted. Etter en sjøreise som tar ekstra lang tid p.g.a. dårlig vær, når det kongelige følge

omsider bestemmelsesstedet. 5. august 1661 står prinsen under en rød fløyelsbaldakin på Hovedtangen i Christiania og blir hyllet av representanter for stendene. Nils Thomassøn, sokneprest på Toten, og domprost over Hadeland, er blant dem. Han er også en av de 86 underskriverne på geistlighetens eksemplar av enevolds-arveregjeringsakten.¹¹

Norges sukkende due

I 1661 virker Nils som en opplagt rojalist. Men 29/9 året før, i 1660, ga kongen Københavns biskop Hans Svane og «Professores i København» i oppgave å finne ut om Nils Thomassøn ved sitt nyltrykte skrift Guds Lif var skyldig i «gjenstridighed oc oprør imod Øfrighed» og mere til. Brevet fra Frederik III er gengitt i en samling av 1700-talls-historikeren Jacob Langebeks etterlatte skrifter.¹² Det er plassert under overskriften «Om utilbørlig Skrivemaade». En får gå ut fra at karakteristikken gjelder Nils Thomassøns trykksak – ikke kongens her siterte brev: «Til D.¹³ Hans Svane og Professores i Kiøbenhavn, anlangende deres Betenkende om en Vise oc Bøn i Norge af M.¹⁴ Niels paa Toften giort.

9) Lovet være Herren! For han har underlig vist sin miskunnhet (overfor det danske og norske kongerike som endelig er blitt gjort til arvehus etter manges ønske) i en befestet by.

10) Forordet er datert «Calendis Maij» – 1. mai – 1661.

11) Aktstykker til de norske stendermøters historie 1548-1661, utgitt av Norsk historisk kjeldeskriftinstitutt, bind 3 Oslo 1984 s. 271.

12) Langebekiana, eller Bidrag til den danske Literairhistorie, ved Rasmus Nyerup, Kiøbenhavn 1794. Op.cit. s. 385f.

13) Dominus – Herre – brukes i tiltale av geistlige.

14) Magister eller mester: Nils dro i 1633 til København og tok magistergraden.

Friderich 3die ... Wi tilschicke eder herhos en Vise, Guds Lif kaldet, med anhengige Bøn, hvorofver vi beder eder och naadigst ville ati (sic!)¹⁵ uden ophold Os Eders underdanigste Betenkning tilstiller først om samme Bøn icke eragtes heel ufor nøden nu udi Fredstid i trych at hafve ladet udgaae, for det andet *baade høiest høie og lave Øvrighed derudi befindes at were angreben* oc haarde imod adskillige Øfrighede Embede scridende Beskyldninger at vere tillagte, som icke formodes udi ofentige prentede Bønner at omrøres medens paa andre tilbørlige steder tilkiendegifves, for det tredie om den hafver icke udseende at beverge¹⁶ Undersaatterne ved saadant ulydighed oc gienstridighed oc oprør imod Øfrighed och deris ombud i disse haarde og besuerlige Tider, oc særdeles at hisse den ene Nation imod den anden til megen Consequenz.» (min uth.)

Hvor høyt denne saken har vært prioritert, framgår av hurtigheten den blir håndtert med. De teologisk sakkyndige må ha svart prompte. For den 5. oktober, bare seks dager etter at henvendelsen ble sendt dem, skrives to nye kongebrev. Av innholdet i disse brevene er det også klart hvilken oppfatning de sakkyndige har gitt uttrykk for. Det ene brevet går til

Norges stattholder, Nils Trolle, og kongen beordrer tiltale: «Vi bede eder og naadigst ville, at I efter sedvanlig Landslov og Ret ved eders Fuldmægtig lader tiltale Provsten paa Tofte, M. Nils, for den Bøn, han haver ladet paa Tryk udgaa.»¹⁷ Samtidig går det ut et brev til Nils Thomassøns overordnede, Oslo-biskopen Henning Stockfleth: «Vi bede eder og naadigst ville, at I suspenderer Provsten paa Toften, M. Nils, fra hans Provste- og Preste-Embede, indtil den imod hannem havende Sagens Uddrag.»¹⁸

Hva skjer videre i saken? Noe bør nå ha foregått i Norge: et møte, et forlik? Har Nils selv under press trukket Guds Lif tilbake og sørget for å tilintetgjøre skriftet? I så fall har han gjort det effektivt: Skriftet er ikke å finne noe sted. Hos Ehrencron-Müller¹⁹ heter det i artikkelen om Thomassøn: «*Guds Lif. 1660. (ved Kongebrev af 29/9 1660 forlangtes det teologiske Fakultets Betænkning over dette Skrift, der indeholdt Sigtelser mod Øvrigheden og Angreb paa Sverrig; Skriftet kendes ikke mere; ...)»

Nils' suspensjon trådte i kraft, men ble trukket tilbake allerede samme måned. Nok et kongebrev går til biskop Stock-

15) Sic'et er Langebeks.

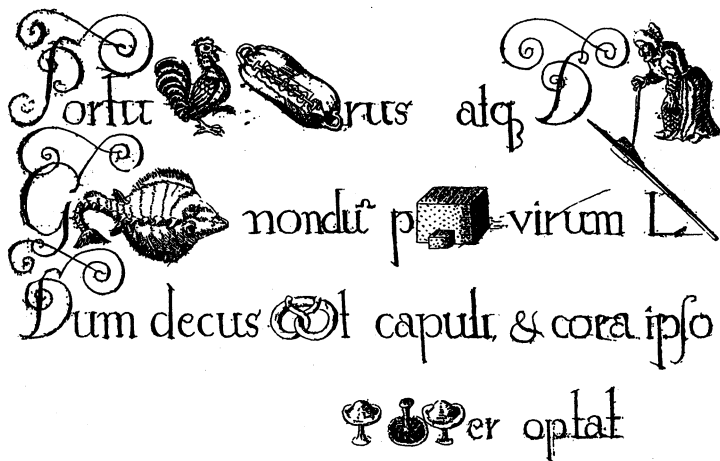
16) Ordet «beverge» har jeg ikke kunnet finne i tilgjengelige oppslagsverk. Jeg antar at det er en spesiell skrivemåte for «bevege».

17) Norske Rigs-Registranter, bd. 12 v/ Thomle, Chra. 1891, s. 446.

18) Ibid.

19) Forfatterlexicom omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814, bind VIII, Kbh. 1930.

STROPHA. 7.



En rebus fra Cestus sapphicus. Hele illustrasjonen er et koppestikk, slått av den unge presten Didrik Muus. Temaet er ekteskapet og kjærligheten, og løsningsforslag kommer i neste nummer av Klassisk Forum.

fleth.²⁰ «Brev til Biskop Henning Stockfleth om å la herr Nils på Toten få igjen sitt embete, etter at han har vært suspendert på grunn av en bønn han har latt utsende på trykk.»

Nysgjerrig blir man på dette trykk, Guds Lif, som må ha vært av et ganske annet innhold enn tittelen skulle tyde på. Saker med kritikk av øvrigheten og av Sverige kunne være alvorlige – det viser et parallelt, noe tidligere tilfelle: Jonas J. Koldingen utga i 1594 «Daniae descriptio

nova».²¹ I sin Hallands-beskrivelse var han kommet inn på hendinger under siste krig mellom Danmark og Sverige, og et svensk sendebud mente innholdet var krenkende mot en artikkel i Stettiner-freden av 1570. En stund hang til og med *trusselen om dødsstraff* over Koldingen, men han slapp med suspensjon fra sitt presteembete. Rørdams konklusjon er: «Formodentlig har denne Modgang dog skræmmet J.J. fra videre Skridt paa Forfatterbanen.»²² Likevel: Koldingens verk er bevart, og er blant de bøker

20) Norske kongebrev nr. 4 1660.

21) En ny beskrivelse av Danmark

22) Rørdams artikkel om Koldingen i Dansk biografisk Lexicon bd. IX, 1895.

Nils Thomassøn siterer i Cestus sapphicus. Hvorfor er Guds Lif som sunket i jorda? Og videre: Kom saken mot Nils Thomassøn virkelig for retten? Svaret på det siste spørsmålet er antakelig nei. En rettssak burde ha etterlatt spor.

Hva, konkret, inneholdt Guds Lif? Hadde innholdet noen sammenheng med Enevoldsakten samme år? Det ser ut til at Nils har rettet kritikk mot kongen selv, ut fra formuleringen i kongens første brev: «baade høiest høie og lave Øvrighed derudi befindes at were angrebene».



Hva er skjedd med vår prest og latindikter fra han skrev om «Norges sukkende due» og angrep all øvrighet, til han året etter jublet over eneveldet? Han kan ha latt seg skremme til de smektende ord. Historiske paralleller på smiger av herskeren er det mange av, det kan f.eks.

være rent pinlig å lese Quintilians ord om Domitian.

I et etterord til Cestus sapphicus omtaler forfatteren sine tidligere verker. Et av disse kaller han «Gemebunda Norvegiae Columba Anapæstice & Elegiace depicta.»²³ Denne dua i metrisk bunden form kan passe som beskrivelse av Guds Lif, som i kongens brev er omtalt som en «Vise». Kan det være mulig at Nils først har latt seg presse til å trekke boka tilbake, for så, kort tid etter, å ta den med i en liste over sine verker? Hvis det er samme bok, er den omtalt i kamuflert form i Cestus sapphicus: «Gemebunda Norvegiae Columba» er ikke nettopp noen direkte oversettelse av «Guds Lif». Er det derimot en annen bok, er den ellers ukjent, og den må også ha vært nasjonal i sitt innhold. Tanken å se Norge som en sukkende due kan minne om ideer i Absalon Pedersøn Beyers Norgesbeskrivelse hundre år tidligere, der han skriver: «Dog kunde vel Norge vogne op aff søffne en gang, dersom hun finge en regenter offuer sig, thi hun er icke aldeles saa forfalden oc forsmectit, at hun io kunde komme til sin mact oc herlighed igien...»²⁴

Vibeke Roggen

23) Norges sukkende due, avbildet på anapestisk og elegisk versemål.

24) Sitert etter Bull, Paasche, Winsnes og Houm: Norsk litteraturhistorie, bind 2, Oslo 1958, s. 41.

Roma i tekst

XVI

Templet ved Mincius og *aedes Herculis Musarum*

Vergils *Georgica* har vært min huspostille i det senere. En frukt av fordypningen vil ventelig være utkommet på Solum Forlag når disse linjer leses. Hermed et stykke på tekstreklamens alter. Prologen til 3. bok ligger nær siden den i særlig grad innbyr til diskusjon.

- La oss så synge om deg, store Pales, deg, feirede gjeter,
gud fra Amphrysus's strøm, og lycéiske skoger og elver.
Alle de øvrige sanger som lett kunne grepet ens hjerte,
er alt fortersket forlengst: Hvem er ukjent med Eurysthevs's hårdhet,
5 hvem gikk vel glipp av den illgjetne helten Busiris's alter?
Hvem skrev om Hylas ei dikt, den unge, om Leto på Delos,
Hippodamea og ham som er prydet med elfenbensskulder,
Pelops, den skarpe med spann? En vei må forsøkes hvor også
jeg kan meg hevde og seirende «fly fra leppe til leppe».
10 Jeg vil ta med meg musene hjem ifra Helikons fjelltopp;
jeg som den første det gjør om livet forunnos meg langt nok;
slik vil jeg bringe til deg iduméiske palmer, du hjemby
Mantua, hvor jeg vil reise et tempel av marmor på vollen
nær inntil Mincius' løp der den renner så mektig i sakte
15 buktning avsted og kranser med smidigunt siv sine bredder.
Midt i det hele blir Caesar plassert som byggverkets herre.
Ham til ære vil jeg triumferende, smykket med tyrisk
purpurrd drakt, styre hundrede vogner og firspann ved elven.
Hellas vil mann av huse for min skyld forlate Alphéus,
20 Nemeas lund for Molorchus og tevie i løp og i boksing.
Smykket med løv av den skårne oliven om hodet jeg ønsker
gaver å bringe. Alt nå vil jeg gjerne ta festprosesjonen
frem til det hellige bygg og se ungokser slaktes som offer,
scener som kommer og går ved kulissenes dreining og hvordan
25 tepet av purpur til slutt heises opp med britannerne innvevd.
Jeg vil i gull og i pureste elfenben skildre på porten
kampen mot Ganges's folk og Quirfnus's seirende våpen,
dermest en Nil som strømmmer for fullt og bølger av strid og
søyler som reiser seg høyt med skipenes stavner av bronse.
30 Asias byer jeg føyer så til, de betvungne, Niphates'

- tap og parter som stoler på flukt og piler skutt bakut;
 dernest et dobbelt trofé som er tatt fra forskjellige fiender,
 dobbelt triumf over slagne nasjoner på hver sine kyster.
 Her skal så statuer stå i det pariske marmor, livaktig
 35 sten: Assáracus' ætt og Jupiters stamtre med slektens
 feirede menn, fader Tros og den kynthiske stifter av Troja.
 Usalig Nid går i frykt for hevners gudinner, Cocytus'
 skremmende flod og Ixíons umåtelige hjul med de slanger
 40 som omkring ham seg snor og den uovervinnelige stenblokk.
 La oss imens finne frem til dryadenes urørte skog og
 fjellbeiteland – din krevende bønn og befaling, Mæccenas.
 Intet min tanke begynner av stort uten deg. Så våkn opp da,
 nøl ikke mer! Med voldige rop blir jeg kalt av Cithæron,
 og av Taygetus' hunder på jakt, Epidaurus som temmer
 45 hester, og skogen fordobler hvert rop med drønnende gjenlyd.
 Siden engang skal jeg aksle det verk å synge om Caesars
 heftige kamper og bære hans navn med ry gjennom tiden,
 likeså vidt som Caesar står fjernt fra Tithonus's fødsel.

Templer hos Homer og Vergil

Vergil har et godt blikk for templer. Homer kjenner nok templet som kultbygg (ναός), men hans guder trives best på Olympen. Og det er sørgelig bevendt med tempelbeskrivelsene hos ham. Apollon og Athene har boliger på Trojas borgehøyde. Hva ville vi ikke ha gitt for en førstehånds beskrivelse? I steden blir vi avspist med et «strålende» (Il. 1, 39) eller «underskjønt» tempel (Apollonhymnens refreng), slike smykkende epitheter som er på grensen av det troverdige. Fra klassisk synsvinkel måtte Homers taushet fortone seg som klok: Hva kunne vel hans tid fremvise mot den arkitektur som skulle komme? Det er vidt forskjellig hos Vergil enda den mytiske tid jo er den samme hos begge; det er langt fra at Vergil vil fremmane eldgamle og primitive bygg. Han lar seg inspirere av det klassiske og hellenistis-

ke tempel, observerbart allevegne på dikterens tid, i Italia og på Sicilia, i Hellas og Lilleasia og – ikke å forglemme – med moderne prakteksempler i verdens hovedstad. I tillegg til en rekke andre templer som nevnes, får vi en utførlig, om enn selektiv beskrivelse av Junotemplet i Karthago (*Aen.* I) og av Apollon-templet i Cumae (VI), begge overdådige utsmykket. Men den interessanteste beskrivelsen er likevel den i Georgica III. Den er mer enn en realistisk fiksjon, den er en ganske dristig allegori som vi skal se.

I det følgende har jeg to hovedmål: 1) å utlegge partiets plass i diktet i lys av samtidssituasjonen, og 2) å diskutere eventuell innflytelse fra «virkeligheten». Har det vært konkrete byggverk og fester Vergil har latt seg inspirere av og som kanskje er med og gir partiet ekstra resonans?

1-2: Gude-invokasjon: Apollon

I Georgicas innledning (1, 1-5) blir temaet i III presentert som kvegrøkt (*cura boum*) og småfehold (*cultus habendo/... pecori*). Mer prosaisk kan det neppe gjøres. Gudeanropelser er en passende opptakt til emnet. Tilsvarende ble Bacchus påkalt i II hvor det gikk om vindyrkning især. Denne gang er gudene pastorale. For fé, stort som smått, er ikke minst gjeterens ansvar. De passer flokkene og sørger for deres ve og vel. Derfor er beitenaturen en viktig side av boken: Sceneriet minner om Bucolica. Det er overhodet liten avstand mellom Bucolicas og Georgicas verden. Hyrdene i Bucolica er samtidig småbønder med sine beskjedne bruk og åkre. I bok III blir den georgiske verden bukolisk i bokstavelig forstand. Ikke for ingenting påkalles altså Arkadia som gjeterens urlandskap (*silvae amnesque Lycaei*). De to guder i invokasjonen har vært nevnt sammen i 5. ekloge (v. 35). For «Apollo» har Vergil denne gang valgt en omskrivning, «gjeteren fra Amphrysus» (*pastor ab Amphryso*). Hvorfor? Uttrykket sier på Georgica-planet at Apollon er en sentral gjetergud – Apollon Nomios. Som forhenværende gjeter selv har guden en særlig kompetanse. Den lærde henvisning til elven Amphrysos i Thessalia er en litterær-programmatisk markør. Navnet finnes første gang hos Kallimachos. For ham gjaldt det å finne mytiske emner utenom allfarvei, lokale tradisjoner, sjeldne varianter og nye innfallsvinkler som kunne sikre diktningen originalitet overfor et kresent publikum; han betraktet de cykliske eper som grumsede elver.

Vergil er en utløper av denne hellenistiske linje, og Georgica gjenspeiler et kallimacheisk kunstsyn. Bondens verden er for ham et jomfruelig emne, smlgn. v.40f. om «dryadenes urørte skog». Men det er mer ved Apollon enn dette. Det overrasker i grunnen at han dukker opp her. I prologen i 1. bok var han ikke nevnt blant de guder som hadde med 3. boks tema å gjøre: fauner og dryader, Neptun, Aristaeus og Pan. Han dukker ikke opp før her i 3. bok. Vi ser snart at han har viktigere sider enn bare å være gjetergud. I virkeligheten er jo Apollon en av de store guder, Octavians skyddsgud, seiersguden fra Naulochos, nå sist fra Actium. Det er slett ikke glemt av Vergil. Men så langt altså bare en henvisning til hans smule nedverdiggende tjeneste for kong Admetos i Thessalia.

3-8a: «Oppbrukt» gresk diktning

Ved en slik viktig overgang som den ved v. 3 må vi være omhyggelige når vi loser tanken over. Fortsettelsen er på ett plan en begrunnelse av et slikt emne som Georgica: Andre i for seg fengslende emnerer, akk!, alt belagt, ja oppbrukt for en dikter med ambisjon. Vergil eksemplifiserer, og eksemplene er ikke valgt på måfå. Eurysthevs og Busiris er skikkelser fra Herakles' helteliv, episoder fra en *Herakleis*. Eurysthevs, Mykenes hersker, var den hårde oppdragsgiver. Som subtekst antyder Vergil et ekstra minus: Herakles, den uforlignelige helt, måtte sone i en diktatorisk herres tjeneste. Fra rekken av berømte bedrifter nevnes et

s.k. «biarbeide» (parergon), at han drep-
te kong Busiris i Egypt (fig. 1). Her
tillater jeg meg å foregripe en smule.
Snart oppdager vi at Herakles – likesom
Pelops – setter partiets hovedskikkelse
Octavian i fordelaktig relieff. Octavian
har ikke tjent noen herre og kan notere
seg for noe mer enn å ha beseiret en
konge i Egypt: han har vunnet hele det
egyptiske kongedømme. Mens de første
eksemplene betoner stoffet som velkjent
for *leseren*, understreker de neste det
samme fra *forfatterens* synsvinkel: Gud
og hvermann har behandlet det. Derfor
kan det ikke være riktig, som den ellers
utmerkede Richard Thomas hevder, at
Vergil her er spesielt ute etter Kallimac-
hos. Hylas kjenner vi især gjennom
Apollonios fra Rhodos og Theokrit. Han
var ganske riktig *puer* – en *eromenos*
(Lustknabe) som grekerne sa. Han ble
elsket både av nymfene og av Herakles,
og nymfene gikk av med seiren. Dermed
endte også Herakles' deltagelse i ekspe-
disjonen. Også her har vi en subtekst
som antyder at temaene lar noe tilbake å
ønske i heroisk standard. Så langt om
Herakles.

«Letos Delos», *Latonia Delos* (6) min-
ner om Leto som fødte Apollon og Diana
på Delos. Apollon igjen, denne gang
hans fødsel, men – vil vi tenke – det er
naturligvis mer ved guden enn hans fød-
sel og hans greske hjem. Her har vi en
tydelig nok henvisning til Kallimachos;
hans 4. hymne dreiet seg om akkurat
dette.

Til slutt kommer Pelops-historien eller
snarere historiene. Hovedsaken er kapp-
kjøringen med Oinomaos da Oinomaos'
datter Hippodame var prisen. Pelops sei-
ret, men med juks og svik: Hippodame
bestakk Myrtilos til å fikse hjulet på
Oinomaos' vogn så kongen forulykket
(fig. 2). Kappkjøringstemaet foregriper
temaet leker i fortsettelsen (17f.).
Pelops' elfenbensskulder viser til anret-
ningen av Pelops som s.k. thyesteisk
måltid for gudene. Fordi Demeter ikke
passet godt nok på, måtte skulderen er-
stattes med et marmorstykke etter gjen-
opplivingen – ikke nettopp noen opp-
byggelig fortelling dette heller, rent
bortsett fra det kannibalistiske. Den vik-
tige subtekst til det hele er at greske

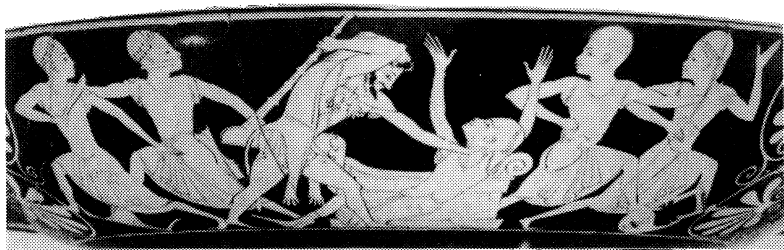


Fig. 1: Herakles og Busiris: rødfigurig vase fra slutten av det 6. årh. f. Kr.



Fig. 2: Peplos og Hippodameia mot Oinomaos og Myrtilos.
Rødfigurig vase fra ca. 330 f.Kr. Myrtilos er i ferd med å hoppe av.

heltehistorier av og til er under pari. Og det gjelder selv de største blant dem, slike som fikk festleker innstiftet til ære for seg i Olympia eller i Nemea.

Så langt står vår dikter godt nok i sin bukolisk-georgiske verden. Det er indirekte gitt et forsvar for Georgica-emnet.

8b-9: Vergils nye vei

Men så ser vi at partiet 3-8a også er en opptakt og begrunnelse for det som følger. Hva Vergil vil frem til, er et prosjekt som vil bety en dristig innovasjon på romersk grunn av den greske episk-myntiske tradisjon. Slik innleder han dette: *Temptanda via est, qua me quoque possim/ tollere humo victorque virum volitare per ora*. Jeg leser dette slik: «<Likevel> bør jeg forsøke en vei hvor også jeg kan heve meg opp fra grunnen – utlagt: heve meg opp til den høye diktning – og

som seierherre fly fra leppe til leppe blant mennesker.» Dette siste er noe nær et sitat fra Ennius' berømte graveepigram: *volito vivus per ora virum* – en selvfølelse grunnet på *Annales*; et romersk-nasjonalt epos kan gi grunnlag for suksess, *victoria* om man vil. Ordet *victor* «seierherre» er nytt i forhold til Ennius. Det er som Vergil vil si at han planlegger et dikt som vil overgå Ennius'. *Victor*-begrepet gjentas i v. 18. Motivet er kjent fra litteraturen. Man vil f. eks. tenke på bildet av Epikur som seierherre hos Lucretius (1,75 & 79). Et poeng i vår sammenheng er parallellen mellom dikteren og Octavian: dikteren blir en «seierherre» i egen rett ved å skrive om seierherren Caesar (dvs. Octavian). Dikteren blir en hjemvendende triumfator som bringer med sitt seierssymbol fra Idume (i dag sørligste del av Israel) på linje med den hjemvendende Octavian. *Idumaeas... palmas* sikter til det område som Octavian nettopp har passert som

hjemvendende seierherre fra Egypt. Vergils selvfølelse og høystemte språk gjenspeiler sannsynligvis Pindar. Vergil og Pindar har til felles at begge vil hylde seierherrer.

Vergil forespeiler et *kommende* epos. Han tenker ikke på selve Georgica-diktet som man ofte har ment. Det fremgår bl. a. av *modo vita supersit*: «Om jeg bare får leve lenge nok» – nemlig til å virkeliggjøre det. Han har visjonen om et helt annet slags emne enn sitt nåværende. Da er musene han ønsker å bringe hjem, den *høye* diktningens musen. Før han har sagt noe konkret om eposet, forbereder han gjennom avvismingen av de greske temaer at hans kommende episk-heroiske tema skal være nasjonalt, det er det selvbevisste hovedpoeng. Vergils emne overgår de velkjente greske ikke minst ved at dets hovedperson overgår de greske helter.

10-16: Templet

Vergil begynner i v. 8 på en billedlig tale om sin kommende diktning. «Hjem» (*in patriam*) blir presisert: Han vil bringe seiersgrener til sin hjemby. Dette kan minne om Pindars stolthet over sin hjemby (Isthm. 6, 74 f.; 7, 1-15, Ol. 6, 85); han deler sogar fedreland med seierherren (Isthm. 8, 16-18, Ol. 6, 84). Lese- ren vil alt kjenne ham som mantuaner. I ecl. 8, 27ff. og i G. 2, 198 er nevnt hvordan byen ble rammet hårdt av jordutdelingen til veteranene. I omtalen av den hjemlige elv Mincius i v. 14f. har

Vergil et selvsitat fra ecl. 7, 12. Han er stolt over å knytte sitt navn og sin hjemstavn til noe stort i samtiden. Man ville kanskje gjettest at Vergil fortsatt bodde og diktet i området. Men dikterbiografien (Donat), Horats' sat. I 5, 39ff. og Vergils navn i en papyrus fra Hercula- neum tyder på at dikteren forlenget hadde forlatt Norditalia til fordel for Napo- ligolfen.

Ved bredden av Mincius (v. 12) lover dikteren å reise et marmortempel. Bruken av elvemotivet fortjener noen ord. Amphrysus er en elv som ikke har noe mer ved seg enn forbindelsen med Apol- lon hin gang, Mincius vil derimot være knyttet til leker som vil utkonkurrere de greske. Når elven Alpheus ved Olympia nevnes (v. 19), er den alt overskygget av Mincius. Caesar vil være templets midt- punkt. Templet kan ikke være noe annet enn et episk dikt som vil være en hyldest til Caesar. En kultus vil finne sted her. Det er selvsagt og implisitt for det antikk- menneske. Så er det vi kan spørre: Er templet og feiringen ved Mincius ren fiksjon eller er allegorien virkelighets- forankret med en form for realistisk sub- tekst om vi vil?

Lundström og aedes Herculis Musarum

Jo, svarte den svenske latinist Sven Lundström for noen år siden. Han lan- serte en interessant teori om en konkret inspirasjon bak Vergils tempelallegori. I korthet er hans kombinasjon denne: Hercules står sentralt i vårt parti, påpe-

ker han. Derneft omtaler Vergil sitt dikt – Lundström identifiserer det for øvrig med *Georgica*, ikke med *Aeneiden* – som en triumfpreget hjemføring av musene fra Hellas. Og med disse to stikkord: Hercules og musene, ledes Lundström mot et tempel hvor Hercules og musene var forent, *aedes Herculis Musarum* (fig. 3). Templet lå midt mellom Porticus Octavia og Porticus Metelli (Porticus Octaviae) rett overfor langsiden av Circus Flaminius. Det ble bygget rundt midten av 180-årene av Marcus Fulvius Nobilior etter at han hadde vunnet over etolerne i Hellas. Bakgrunnen

for at det ble et tempel for Hercules og musene skyldtes hans erfaringer i Hellas. Der bedrev han i stor stil hva romerske generaler utviklet til sin kjæreste hobby: Han lastet med seg kunst i mengder blant krigsbyttet. I sin triumf skal han ha vist frem 785 bronsestatuer og 230 marmorstatuer. Men spesielt stolt var han over å ha fått med seg et sett statuer av musene. Hans seierstempel hjemme i Roma skulle huse disse vesener – det ble dermed bokstavelig et «museum» – sammen med en litt aparte versjon av Hercules som «musefører». Kultstatuen viste ham som lyrespiller

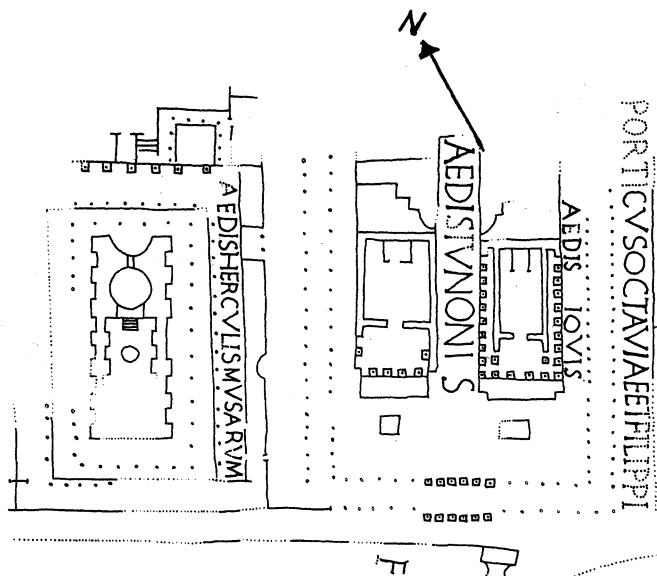


Fig. 3: Aeder Herculis Musarum og Porticus Metelli (Octaviae), fra et fragment av *Forma Urbis* (severisk tid).



Fig. 4: Hercules spiller lyre på en denar preget av Q. Pomponius Musa fra 66 f.Kr. Påskriften *Hercules Musarum* viser at det dreier seg om kultstatuen i templet. Hercules er kjennelig på sitt løveskinn, klubben hviler mot venstre ben.

(fig. 4). Ovids onde skjebne ville at bildet av Hercules og hans musen skulle bli det siste distikon i hans halvfullførte Fasti; Fulvius' tempel hadde nemlig 30. juni som festdag: «Slik var det Clio da sang, hennes høylærde søstre ga bifall./ Hercules nikket dertil, toner fra lyren han slo.» (*Sic cecinit Clio, doctae adsensere sorores;/ adnuat Alcides increpuit-que lyram* 6, 811f.). Roma fikk på den måten et «Museion». En forbindelse med Octavian ser Lundström mer spesielt i det faktum at Lucius Marcius Philippus hadde restaurert templet og utstyrt det med en søylehall. Denne var Octavians slektning gjennom gifte, men på en så kuriøs måte at Lundström med respekt å melde roter. Far til denne Lucius Marcius Philippus ble gift med Octavians mor Atia (i begges annet ekteskap i 58 f.Kr.), datter av Julia, Caesars søster. En sønn av første ekteskap, altså tempel-

restauratøren, ble gift med en yngre søster av sin stedmor Atia (som selvsagt også het Atia) omtrent på samme tid som faren inngikk sitt ekteskap. Tempelrestauratørens hustru var dermed Octavians kjødelige tante, ikke hans mor. Vår Lucius Marcius Philippus var Augustus' avunculus (i betydning Oxf. Lat. Dict. I b), ikke hans stedfar som jo faren var!). Og dette skjedde mer eller mindre ved den tiden da Vergil fullførte sitt diktverk *Georgica*. Lucius Marcius Philippus hadde nemlig i 33 vunnet en seier i Spania og kunne bekoste restaureringen med byttet (Suet. *Aug.* 29, 5). Især bygget han en flott søylehall (*porticus*) rundt templet.

På dette punkt er det fristende å supplere Lundström litt. Selve navnet ble misforstått alt i antikken. Vi finner nemlig betegnelsen *Herculis* et *Musarum* flere ganger. Men de to genitivene er ikke sideordnet. Hercules er sjef og hovedfigur. Tilhørighetsgenitiven *Musarum* forstås nok best som «templet for den Hercules som har med musene å gjøre». Marcus Fulvius Nobilior fortjener også et par utfyllende kommentarer som kan synes å styrke Lundströms argumentasjon. Fulvius (og hans sønn) var Ennius' patronus. Dikteren fulgte med på Fulvius' etoliske felttog som *comes* (Cic. *Pro Archia* § 27). Dikteren fikk dermed orkesterplass til en krig han nok ville omtale i sitt store epos. Ennius' beskrev Fulvius' blodige erobring av etolernes hovedby Ambrakia i *Ambracia* (et skuespill?).

Lundströms tese virker besnærende. For et par år siden ble den relansert av en

engelsk forsker i Leeds International Latin Seminar (Alex Hardie). Sjansene er gode for at tanken får fotfeste. Selv synes jeg ikke den har så mye for seg. Den lar seg naturligvis ikke motbevis, men kommer fullstendig i skyggen av hva jeg mener er Vergils inspirasjon. Dessuten, som det fremgikk av min nærløsning av partiet 3-8, vender Vergil uttrykkelig oppmerksomheten bort fra de velkjente greske helter, Herakles ikke minst. Det blir til og med noe visst nedlatende i måten han omtaler temaene fra disse heltenes liv på. Hercules og Pelops må finne seg i å tre tilbake i mer enn en forstand i forhold til den nye episke helt Caesar. På den bakgrunn ville det være påfallende om Vergil hadde latt seg inspirere nettopp av et Hercules-templel til omtalen av sitt allegoriske templel ved Mincius. Hercules-templelet er hverken særlig stort eller ofte omtalt. Dessuten er det ingenting som peker i retning av at det skal være et kultfellesskap mellom Caesar og Musene i Vergils Mincius-templelet. Det er intet *aedes Caesaris Musarum*, snarere et *aedes Caesaris Victoriae*. Templelet gjelder en Caesar av juliernes slekt, alt ved templelet står i sammenheng med personen; statuegalleriet hedrer hans fjerne aner. Og vi må ikke føle oss altfor fristet til å sette et likhetstegn mellom Fulvius Nobiliors hjemføring av Musene, med Vergils. Det å føre musene hjem fra Helicon, er i Vergils språkbruk det samme som å konkurrere med grekerne med et hjemlig emne. Og når vi så kommer til selve rammen rundt Mincius-templelet er det forskjellene som slår oss: Hos Vergil får festlighetene et omfang og en karakter

som ikke leder tankene i retning av en temmelig beskjeden Hercules-helligdom.

17-25: Fest og leker

For Vergil er selve templelet bare en side av allegorien. Et templel av denne art gjenspeiler en religiøs takknemlighet som krever en festlig ramme, først og fremst ved innvielsen, men seremoniene må tenkes gjentatt med bestemte mellomrom. I og med at templelet reises i anledning av en seier, får innvielsen karakter av seiersleker. Vergil er festarrangøren. Hans dikt vil bety det samme som en slik feiring. Til ære for Caesar vil han la oppføre leker, eller for å nevne hovedinnslagene som han regner opp: hesteveddeløp som i Olympia eller i circus, så følger idrett med to eksempler (løp og boksing) og sceniske spill. De olympiske leker vil bli overtruffet, og alt skjer til Caesars ære. Lekene, ritene, forestillingene, alt hører med til seiersmarkeringen. Den festlige ramme formidler gleden over det man har lagt bak seg. En god kommentar til partiet er kanskje å finne i 3. bok av Aeneiden hvor de landflyktige trojanere etter mange viderverdigheter endelig er kommet til Actium på vestkysten av Hellas. Der holder de leker på kysten, de iliske leker, hvorpå det heter: «Man feiret sin redning fra alle argoliske byer og lykkelig flukt fra fienders midte.» (*iuvat evasisse tot urbes/ Argolicas mediosque fugam tenuisse per hostis*). Lekene markerer en «seier». Samtidig minnes leseren om at Octavian på det samme sted vant sin avgjørende seier. Og der ble det så innstiftet leker, de

aktiske til ære for seiren. De feiret Apollon som presiderte over området.

Britannene som smykker sceneteppet vil minne om at det ikke bare er ting Caesar *har* utført, men også hva man venter at han *vil* utføre og forhåpentligvis *vil ha utført* når den episke plan blir realisert.

26-33: Tempelporten og statuene

Templets dører viser hva Caesar har utført, seieren over indiske folk, men hyldesten går også sammen med imperialistiske forventninger. Bedrifter som med en viss rett Octavian kunne krediteres for i 30/29 f.Kr., forstørres gjennom forventningen om kommende eksterne seire, især har dikteren et øye til partherne. I den fjerneste vest (kanskje nord) og i det fjerneste øst vil seire bli vunnet. Nilen minner om seiren over Kleopatra, især ved Actium. Fra relieffene v. 26-33 kommer vi over på statueutsmykningen i templet hvor den trojanske kongsslekt fremheves (v. 34-36). Det er en ytterligere hyllest til Caesar for hans juliske opprinnelse.

Etter i v.40 å ha vendt tilbake til dagens orden, Georgica-diktet, med dryader, beiter og en hyldest til Maecenas, er de tre siste linjene en oppsummerende betraktning av hva digresjonen gikk ut på: «Siden engang skal jeg aksle det verk å syng om Caesars heftige kamper (*pugnas/ Caesaris*) etc.» Hva menes med Caesars kamper? Det skjer en ganske bevisst forskyvning. Hvis vi fikk som

Kvitt eller dobbelt-spørsmål dette: Hva forbinder du inntil år 29 f. Kr. med uttrykket «Caesars» kamper? Nevn fem slike', da burde vi antagelig lande på disse navnene: Philippi (42 f.Kr.), Perugia (41/40), Naulochos (36), Actium (31), Alexandria (30). Men samtlige er oppgjør mellom romere, altså borgerkrig. Dette er nesten helt underslått hos Vergil. En rekke navn er lagt inn for å fortrenge borgerkrigsfeltherren til fordel for seierherren over ytre folkeslag. I virkeligheten dreier det seg i så måte dels om vasalldiplomati, dels om vage forhåpninger om seierrik virkeliggjørelse av planer som verserte (f. eks. britannene og partherne), dels er det også seire over små, eksotiske kontingenter i Kleopatras flåte og hær i 31 og 30 f.Kr. Vergil dekker over at kampen gjaldt en kamp mellom romere i hovedsak.

Denne mildest talt forserte omgang med Romas nærmeste fortid og maktkamper illustrerer den augusteiske dikters dilemma i denne tiden. Vergils landbruksdikt er blitt til fra 36 til 30 kan vi regne med. Det meste av innholdet er fjernt fra den bitre samtidsvirkelighet. Ettersom Octavian hadde fått en sentral plass alt i Bucolicas åpningsdikt, var det klart at han som Italias reelle herre måtte få en fremtredende plass også i Georgica. Han får det også til gagns gjennom selve innledningen, hvor han er den trettende påkalte skikkelse, hans guddommelig-het forskutteres: – han får like meget plass som alle de andre tolv gudemaktene til sammen – men dette partiet er uten historisk forankring; det inneholder ikke referanse til noen samtidig begivenhet –

så har vi en direkte henvendelse i slutten av IV, hvor Vergil daterer sitt dikt i forhold til samtidsscenen med Caesar Octavian i sentrum: «Dette skrev jeg mens den mektige Caesar lynte ved den dype Euftrat i krig og som seierherre skjenket rett rundt om til villige folk og (slik) banet seg vei til Olympen.» Det gjenstår ved siden av vårt parti i III, et annet, nemlig avslutningen av I som kontrasterer med vårt parti. Vergil gir der et utsyn over situasjonen etter Caesars død, først de uhyggelige jærtegn (26 vers) som varslet ondt i kjølvannet av mordet på Caesar. Så varslets oppfyllelse med Philippi som gjentar Pharsalos i det nordlige Hellas. De siste 17 versene er merkelig tosidede: På den ene siden det heldystre bilde av Romas situasjon. Vi får et bilde av hva Roma og romerne som nasjon lider ved stadig å føre kriger med hverandre, forbryterske kriger som trekker bøndene bort fra pløgen, lar deres redskap bli våpen. Fra rikets nord- og østfront truer krig på grunn av svekkelsen, by står mot by, krefter er sluppet løs som ingen rår med; alt blir bare verre og verre. Slik ender boken. Jeg tror ikke dette er skrevet tidlig, det inneholder dog med all sin dysterhet en henvisning til at den onde sirkel av borgerkrig snart kan bli brutt. For vi finner der også en bønn til Romas vernende guder om i det minste ikke å hindre den unge, nemlig Octavian, i å komme en nødstedt tid til hjelp, slik at straffen for Laomedons gamle svik kan bli opphevet. Octavian står utenfor, han blir ikke berørt av borgerkrigen, han er opptatt av å feire store triumfer og står frem som den potensielle redningsmann. Når slike ting nevnes,

er det fordi han i manges øyne alt var en slik redningsmann. Det som har vært forbryterske kriger forårsaket av det romerske folk står side om side med seire og triumfer sett ut fra Octavian når han vinner kontroll over hele riket. Det er dikterens dobbelte bokholderi.



Vergil har i *Georgica* iscenesatt borgerkrigstiden i to akter. Vårt parti i III presenterer svaret på nødssituasjonen i slutten av I hvor det hersker dysterhet og nasjonal ruelle, men likevel med forespeilingen av en redning gjennom Octavian. Der fikk man en *praeactium*-situasjon som alt var farvet av det som skjedde ved Actium. Men i II, i det såkalte *laudes Italiae*-parti, når vi et nytt stadium, *post-Actium*. Her hylder han Italia for dets kjernesterke stammer, og dets helter, og som den største Caesar «som nå i Asias fjerneste egn med seier/holder umandige indere vekk fra de romerske høyder». Begynnelsen av III er *postactium* og *post-Alexandria*. Vi kjenner alle tradisjonen som nok kan være riktig, at Vergil leste opp det ferdige verk for Octavian da han var på vei opp til Roma sommeren 29. Da trengtes et parti som reflekterte tidevervet, at Octavian

stod tilbake som seierherren blant triumvirene, at Kleopatra var knust og Østen var trygg og sikker på Octavians hånd. Vergil gjør det på den måte at han lover et hyldningsepos for det som var utrettet som sitt neste og ambisiøse diktverk.

Templet for Divus Julius og 'lekene for Caesars seier'

Når vi så fra en posisjon i tid 30/ 29, ser oss om etter mulig inspirasjon fra virkeligheten, ligger følgende nær. I løpet av 30 årene, men særlig i løpet av den senere del av perioden ble Forum Romanums syddøstre kort-ende lukket av et kolossalt tempel, for den apotheoserte C. Julius Caesar, Octavians adoptivfar, dvs. som pater med samme navn. En svær kultstatue av diktatoren var det dominerende sentrum i dette høyreiste tempel i Romas sentrum. Da Octavian var på vei til Roma, stod det flunkende innvielsesklart, og bare tre dager etter triumfen ble det innviet med pomp og festivitas. I forbindelse med innvielsen av Caesars tempel, opplyser Cassius Dio, fant det sted alle slags konkurranser; det var ellers det helt normale. Dette fant sted en ukes tid etter at Vergil hadde lest for Caesar Octavian at han ville være midt i dikterens tempel.

Innenfor Vergils samtid ville man ha husket innvielsen av templet for Venus Genetrix 26. september år 46 (Cass. Dio 43,22,3); festlighetene ble videreført regelmessig av Octavian/ Augustus. Disse lekene ble på et eller annet tidspunkt kalt *ludi Victoriae Caesaris*. Vi kjenner spe-

sielt de som ble feiret mellom 20 og 30. juli samme år som Caesar var blitt drept. Det var i de dager den kometen viste seg som ga støtet til apotheoseringen av Caesar. Det må derfor i samtidens øyne ha vært en klar forbindelse mellom seiersleker og Caesarkultus, en forbindelse som kulminerte med innvielsen av Caesartemplet. Jeg kan ikke tro annet enn at Vergils *in medio mihi Caesar erit* ikke bare er influert av hele denne julkiske maktemonstrasjon på religiøst grunnlag, men direkte skal minne leseren om det.

Nicopolis og Apollo Palatinus.

Vergil kan på denne tid ha hørt om innstiftelsen av de aktiske leker i 28 f.Kr. De gjaldt jo direkte seiren over Antonius. I stedet for den landsbyen som lå ved Actium, ble det grunnlagt en by Nikopolis («Seiersbyen»). På stedet for Caesars leir ble det reist et svært seiersmonument. Til Apollons ære ble det gamle tempel på sydsiden av sundet overhålet og leker innstiftet (Cass. Dio 51,1,2). Lekene ble tilordnet de fire klassiske greske (de olympiske, pythiske, nemeiske og isthmiske). Apollon har også en plass i vårt parti; han er den siste som nevnes i statuegruppen som *Troiae Cynthus auctor*: Troja, Romas moderby, var blitt til gjennom ham. Endelig får guden dimensjoner: Denne guden har våket over nasjonen siden dens tidligste tid og like til de siste dager. Ordene vitner om at Vergil ikke glemte at det burde være en plass for Octavians særlige skyddsgud, guden som først slik får

ge skyddsgud, guden som først slik får dimensjoner langt ut over gjeterguden Apollon i åpningen og motivet ved Apollons og Artemis' fødsel som det ble henspilt på i v. 6. Dermed vil samtidsleseren tenke på det annet store og prestisjetunge tempel som var under oppførelse, Apollon-templet på Palatinen. Det gjaldt ikke bare Apollon, men også Diana og moren Leto (Latona). Dette betyr formelig en overføring av moren og de guddommelige søsken fra den greske verden (in casu Delos) til Roma.

Vergil har dermed, tror jeg, skapt en allegori som i bunn og grunn integrerer alle de kultiske hovedmonumenter og fester som hadde sammenheng med Caesar Octavians monarkiske gjennombrudd og borgerkrigens endelige avslutning i 29.

Caesar-epos eller Aeneide ?

Det gjenstår bare som et tillegg å utdype spørsmålet hva slags kommende dikt Vergil kan ha hatt i tankene.

Det er en oppfatning vi støter på i nær sagt hver eneste bok om Vergil at han først planla et Caesar-epos, et samtids-historisk epos der Octavian/ Augustus ble hyldet for sine seire. Selv den fornuf-tige Sir Roger Mynors ga sin stemme til denne oppfatning i sin store posthume kommentar til Georgica. Jeg har alltid hatt vanskelighet for å forstå denne volte-face fra Vergils side, at han i det hele tatt var seriøst inne på et så håpløst poetisk foretagende som et samtidshis-

torisk epos med Caesar i sentrum. De øvrige augusteiske diktere formelig konkurrerte om å avvise tanken; hvorfor skulle da Vergil av alle først ha hatt den for så å droppe den igjen? Jeg tror vi heller må tenke oss noe i retning av følgende. Da Georgica var ferdig – og jeg tror at Vergil i hovedsak hadde verket ferdig ved den tid sluttoppgjøret mellom Antonius og Octavian begynte – da har han planlagt sitt neste verk, en Aeneide som gjennom trojaneren Aeneas kombinerer den episke saga om hvordan Roma ble til med en hyldest til Aeneas-ætlingen Caesar Augustus. Nå forekommer ikke Aeneas' navn i vårt parti. Det ville ha tatt oppmerksomhet bort fra den som skulle æres, det er jo ikke det litterære prosjekt som er hovedsaken, men hyldesten til Caesar Octavian – men for øvrig må jeg si at han går langt i å løfte på sløret. I templet skal det stå statuer av parisk marmor med den trojanske ætt, naturligvis fordi det synliggjorde den trojanske opprinnelsen og Julius som en etterkommer av Iulus, et annet navn på Aeneas' sønn Ascanius. I omtalen av disse skikkelsene er det klart at Vergil bygger på Iliaden 20, 215ff. med oversikten over den trojanske kongsslekten. Den er jo som bekjent lagt Aineias i munnen. Derest har vi måten Vergil første gang omtaler sitt episke prosjekt på som vi har sett, hans ambisjon om å levere et pionerarbeide, noe ganske nytt. Hans krav om å være primus, er mildest talt svak for et Caesar-epos. Cicero hadde frembragt et Cicero-epos, versmake-ren Furius antagelig et Caesar-epos. En Aeneide, en kombinasjon av homerisk epos pluss en hyldest til Romas opprin-

nelse til herskerhuset, det var noe nytt, selve tanken er en av de originaleste som er tenkt innenfor antikk litteratur – og gjennomføringen var opp til forventningene. Aeneiden kom jo gjennom de historiske gjennomblikk til å inneholde en hyldest til Augustus som så visst ikke ble noe antiklimaks i forhold til det Vergil stiller i utsikt her. På helt sentrale steder i eposet blir Augustus intet mindre enn fullendelsen av den romerske historie, Augustus blir den store fredsfyrste. Prologen til III bok av Georgica som ble skrevet som noe av det aller siste av Georgica våren 29, viser at Vergil i hovedtrekkene så for seg sin Aeneide, og en slik tidlig påbegynnelse av Aeneiden rimer bedre med alle samtidige henvisninger til eposet.

Egil Kraggerud

Litteratur:

B. Tamm, «Le temple des Muses à Rome» (Skifter, utgivna av Svenska institutet i Rom, *Opuscula Romana* 3, Lund 1961, 157 ff.).

V. Buchheit, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika*, Darmstadt 1972.

S. Lundström, «Der Eingang des Proömiums zum dritten Buche der Georgica», *Hermes* 104, 1976, 163–191.

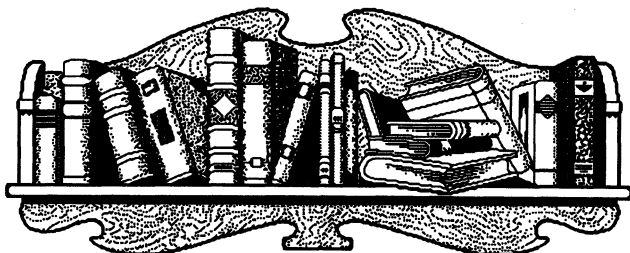
Kommentarer til Georgica av: R.F. Thomas (Cambridge Greek and Latin Classics), 1988 og av R. Mynors, Oxford 1990.

Om Hercules Musagetes se *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae* IV (1988), s. 810–817 (med nærmere lit. om aedes Herculis Musarum s. 811).

Oversettelsen er hentet fra: Vergil, *Georgica*, oversatt av E. Kraggerud, Oslo 1994 (Solum Forlag).

Porticus Octaviae er blitt behandlet av meg i *Klassisk Forum* 1992:2, 48ff. («Roma i tekst XII», Caesar-templet i *Klassisk Forum* 1992:1, 60ff. («Roma i tekst XI»)).

Om Augustus' seiersmonument ved Actium se W.M. Murray & P.M. Petsas, «Octavian's Campsite Memorial for the Actium War», Philadelphia 1989.



De greske tragediediktere og deres publikum

– Kommunikasjon på flere plan –

I enhver epoke råder det visse underforståtte forutsetninger som er felles for alle mennesker innen en felles kultur, men som sjelden eller aldri blir nevnt fordi de blir betraktet som opplagte. Et slikt sett av underforståtte forutsetninger gjaldt derfor også for teaterpublikumet i Athen på 400-tallet f.Kr. Siktemålet med denne oppgaven er å se nærmere på hvilken betydning disse tids- og kulturbestemte forutsetningene hadde for kommunikasjonen mellom de greske tragedieforfatterne Aischylos, Sofokles og Euripides og deres publikum. Hvilke forutsetninger kunne forfatterne ta som gitt at publikum hadde, og hvordan influerte dette på deres valg av visuelle og verbale virkemidler? Hadde disse virkemidlene noen innflytelse på opprettholdelsen av athensk identitet og demokratiske idealer?

For å belyse disse spørsmålene vil vi først se på publikum i teateret, deretter på betydningen av kjennskapet til mytene og til retorikk, og til slutt vil vi se nærmere på bruken av visuelle og verbale metaforer.

PUBLIKUM I TEATERET

Det er anerkjent at det er vanskelig å sette opp en gresk tragedie for et moderne publikum. Vi har ikke lenger en felles referanseramme eller de samme forutsetninger som det greske samtidspublikumet hadde. Dette er i de senere år blitt gjenstand for større oppmerksomhet enn tidligere:

Even were we able to reproduce with exactness the text, setting, costume and acting style of former time, what we could never reproduce is the audience. The audience in Athens made a contribution to performance through a theatrical sophistication born of regular experience, which inspired Aeschylus, Sophocles and Euripides to constant experiment with their medium.

(Walton, s. 35)

Med et antatt tilskuerantall på omkring 14.000 mennesker var dette kanskje så mange som bortimot halvparten av Athens borgere. Da er det ikke vanskelig å forstå at greske skuespill bare ble oppført én gang i Athen. De fleste som ønsket å se et teaterstykke, kunne få plass ved den første og eneste oppførelsen. Det hersker riktignok uenighet om

hvorvidt kvinner og barn var til stede, men i *Aischylos'* liv fortelles det at erinyene i *Aischylos' Eumenidene* virket så skremmende på publikum at barn besvimte og kvinner aborterte. Sann eller ikke, denne historien kan tyde på at kvinner og barn var til stede ved forestillingene. Flere forskere er overbeviste om at dette var tilfelle: «Most civic festivals were open to everyone – men, women, slaves, children, resident aliens, visiting foreigners» (Rehm, s. 5). Teaterets sosiale betydning er derfor åpenbar simpelthen ut fra antall tilskuere. Publikum representerte majoriteten fremfor en utdannet minoritet som i våre dager.

I et slikt enormt teater måtte den fysiske avstanden mellom aktører og publikum nødvendigvis bli stor. Aktørene måtte derfor innrette spillet deretter. Et repertoar av store letkjennelige faktorer ble anvendt av skuespillere og kor. Man

hadde særskilte faktorer for å uttrykke blant annet sorg, bønnfallelse, bønn, glede, frykt, avsky, trusler og galskap. Spesielle håndbevegelser, *cheironomia*, var av stor betydning. Koret danset og hadde spesielle gruppe-*schemata* som kunne uttrykke for eksempel det å ro, å fly, å ri, eller et jordskjelv eller en storm. Alle disse bevegelsene var forutsatt kjent av publikum slik at forfatteren trygt kunne regne med at dette var visuelle virkemidler som ble oppfattet. Aristoteles fremhever da også dansens evne til *mimesis* i *Poetikken*.

Ansiktsuttrykk ville ikke kunne sees på avstand derfor var bruken av masker en praktisk løsning. Dette gjorde det selv sagt også enklere å bruke bare to, senere tre skuespillere.

Det største tapet for et moderne publikum er at vi ikke lenger har musikken. Tragediene skal ha ligget nær opp til opera. At forfatteren også her ville kunne regne med et kyndig og lydhørt publikum er rimelig å tro siden sang og lyrespill var en fast del av den greske kulturen.

Selv om ikke alt kunne bli sett like godt i det greske teateret, kunne alt bli hørt. Akustikken var utmerket. Grekerne hadde en lang tradisjon i å lytte, både til rapsoder og til talere i *ekklesia* og i jurydomstolene. Forfatteren kunne spille på deres evne til å oppfatte verbale spissfindigheter på mange plan. Publikum som *aktive deltagere* blir særlig fremhevet i nyere studier. Det blir lagt vekt på at forestillingene foregikk i

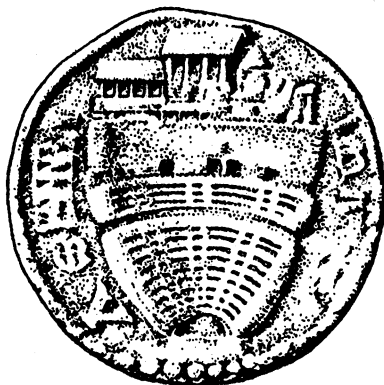


Fig. 1: Herakles og Busiris: rødfigurig vase fra slutten av det 6. årh. f. Kr.

dagslys. Slik kunne ikke bare publikum se skuespillerne, men skuespillerne kunne se publikum, og like viktig var det at publikum kunne se hverandre. Dette tilsvarte altså situasjonen i felles religiøse ritualer, og i *ekklesia* og domstolene. På alle disse områdene, som ikke var så adskilt fra hverandre som de er i dag, var tilskuerne aktive deltagere. De hadde full anledning til å komme med kommentarer, assistere eller avbryte. De måtte også være forberedt på å bli omtalt eller å få direkte henvendelser. Skuespillforfatteren, like meget som taleren, kunne ta dette med i beregningen.

Slik det greske teateret var formet, omsluttet tilskuerplassene mesteparten av *orchestra*, og publikum ble på en måte en utvidelse av koret. Publikum kunne derfor med hell bli trukket inn i selve handlingen. Dette var et virkemiddel som forfatterne visste å benytte seg av. *Eumenidene* egner seg godt til å illustrere dette. I begynnelsen gir Pythia en malende beskrivelse av Delfi for å mane et velkjent landskap frem for tilskuerne. Når publikum etter hvert følte seg på kjent grunn, og derfor kunne leve seg inn i rollen som valfartere til helligdommen, henvendte Pythia seg til publikum med ordene: «And if there be any here from the Hellenes, let them enter, in turn, by lot, as is the wont. For as the god doth lead, so do I prophesy» (*Eum.* 31-3). (Alle henvisninger til *Orestien* vil være fra Loeb-utgaven.) Her hadde publikum fått tildelt en rolle i selve skuespillet. Når handlingen forflyttet seg til Athen, hadde publikums nærvær antatt en ny betydning. Under rettssaken mot Orestes på

Areopagos, representerte de athenere som var tilskuere til rettssaken. Dette var jo en kjent situasjon for dem.

Vi har sett hvordan publikum ble benyttet som aktører på samme måte som koret. Og koret selv besto av frivillige borgere som uten betaling betraktet dette som en samfunnstjeneste. I løpet av årene måtte et ikke ubetydelig antall athenere ha deltatt i koret, noe som gjorde dem til et svært kyndig publikum.



Korets betydning ble imidlertid mindre med årene. Etter at Sofokles introduserte en tredje skuespiller, ble korets replikker sterkt redusert. Mange av Euripides' tragedier kunne godt ha vært spilt uten kor. Resultatet av begrensningen av korets rolle var at interessen ble mer konsentrert om det som skjedde på *skene* enn i *orchestra*. Vi finner en parallell til det som skjedde med koret i det athenske demokratiet selv. Handling, både i teateret og i politikken, ble etter hvert overlatt til profesjonelle. Etter det knusende nederlaget i peloponneserkrigen trakk en stadig mer apatisk befolkning seg bort fra de beslutningsdyktige organer. I Athens historie levde direkte demokrati og kordrama side om side. Når det ene forfalt, gjorde det andre det også.

MYTENE – ATHENSK IDENTITET OG DEMOKRATI

De fleste kritikere er enige i at det antikke teater ikke kan gjenskapes:

... den antikke græske bystat og dens teaterpublikum var en sosial og teaterpolitisk drøm, der ikke (længere) lod seg virkeliggjøre ... Det antikke tilskuerkraters umiddelbare religiøse dynamik er forsvundet i den moderne verden ... Det græske teaters metafysiske verdensbillede var bundet til kulten. Det ordnede kosmos, truet af kaos, var aldrig i grækernes vidne menneskeskapt. Trods alle forsøg på at genskape det kultiske, er det moderne teater tvunget til at være ikke-kultisk

(Risum, s. 5-6).

Her har vi et godt eksempel på underforståtte forutsetninger som ikke lenger foreligger. Det græske teaterpublikum var deltagere i en kult, en religiøs handling. Tragedien ble oppført som en gave til guden Dionysos i hans eget teater ved Den store Dionysos-festen i april hvert år. Tilskuerne så deres felles mytiske fortid gjenskapt på *skene* og i *orchestra*. Bortsett fra Aischylos' *Perseerne* tar alle de overleverte tragediene sitt stoff fra mytens verden. Publikum kjente mytene og forsto derfor umiddelbart hva skue-

spillet handlet om. Og, kanskje viktigst av alt, de athenske tilskuerne hadde en dypere forståelse av at dette var gudenes spill med menneskene.

Noen sitater fra Sartre, der han kommenterer vanskelighetene ved å gjendikte Euripides' *Trojanerinnene*, kan illustrere dette:

I was not unaware that I was writing for an audience which no longer subscribes to the religious beliefs which the play carries, and therefore would only receive them in inverted commas ... Euripides' text contains innumerable allusions which the Athenian public immediately understood. These mean nothing to us; we have forgotten the legends to which they refer ... Cassandra did not have to explain herself to a Greek audience, nor tell them at length what would be Hecuba's final fate ... What I had to stress was that all Cassandra's predictions came to pass. Ulysses would take ten years to find his way home, the Greek navy would be destroyed, Hecuba would never leave Trojan soil ... Similarly the Athenian audience knew only too well that Menelaus, after having rejected Helen, would end up by taking her on his own boat. In Euripides the chorus makes a discreet allusion to this. But there is nothing in the original text to enable a French audience to anticipate this sudden change after Menelaus' previous protestation.

(Sartre, s. 286-88)

Som bakgrunnsstoff for selve skuespillet *Trojanerinnene*, hadde publikum inngående kjennskap til både de homeriske eper og de episke cykler. Euripides behøvde ikke å komme med tilleggsforklaringer, slik Sartre følte at han måtte; eller forklare forhistorien i en prolog, slik Jean Anouilh gjør det i sin *Antigone*.

En av mytens funksjoner var å gjøre verden forståelig. Myten ga grekerne en følelse av hva det ville si å være greker,



fordi de i myten ble stilt ansikt til ansikt med grunnlaget for deres moralske og etiske oppfatning. Mytene var noe som bandt grekerne sammen til tross for at de levde i adskilte småstater.

Disse religiøse fellesopplevelsene bidro også til å forsterke en athensk identitet. Med et så enormt stort publikum var teateret et særdeles velegnet sted til å styrke demokratiet og patriotismen etter seieren over perserne i 480 og 479. Hvor kunne man ellers få så mange mennesker i tale? Siden de ikke kunne søke rettledning i en dogmatisk tro, regnet athenerne med å få råd fra sine intellektuelle, like meget som fra politikere og «hellige» menn. Det hersket enighet om at dramatikerne var lærere som ga råd og veiledning angående aktuelle spørsmål, selv om disse råd ble gitt i en mytisk ramme fra den homeriske verden. I Aristofanes' komedie *Froskene* sier da også Dionysos at han må hente en tragediedikter opp fra Hades for «å redde byen».

Hvordan teateret ble brukt til å fremme demokratiets idealer og til å bygge opp en athensk identitet, kan vi blant annet se i valg av myter. De overleverte tragediene bygger på myter hvor athenerne er gode, demokratiske og lovlydige, mens heltene fra Theben, Argos og ikke minst Sparta under peloponneserkrigen er usiviliserte skurker. Særdeles grusomme forbrytelser blir begått av personer som ikke engang er grekere, som Faidra, Hekuba og Medeia. Her kommer det patriotiske og sjåvinistiske aspektet sterkt frem, og forfatteren kunne regne med publikums bifall.

Det eneste unntaket blant alle de bevarte tragediene, der en athensk helt blir vist i et dårlig lys, er Theseus i Euripides' *Hippolytos*, han som ellers står som det athenske demokratiets helt. Hvorfor? Jeg tror en mulig forklaring kan være at han lever i eksil i Troizen på den tiden, og derfor er satt midlertidig utenfor Athens rasjonelle sfære.



Ellers er Theseus den skinnende ridderen i mange skuespill hvor han kommer helten til hjelp. Likeledes er Athen et tilfluktssted og symbolet på frelse. Athens egen skytsgudinne opptrer ofte som *deus ex machina* og redder situasjonen i siste liten. I det eneste samtidsdramaet vi har, Aischylos' *Perserne*, blir Athen glorifisert som frelser for hele Hellas.

I Euripides' *Hiketidene* blir Athens demokratiske idealer forfektet av Theseus (her i Penguin-oversettelsen):

This state is not
Subject to one man's will, but is a free city.
The king here is the people, who by yearly office
Govern in turn. We give no special power to wealth;
The poor man's voice commands equal authority.

Dette er ren propaganda for den herskende styreform. Her kunne forfatteren regne med sympati fra størstedelen av publikum. Vi kan nesten høre det fariseiske: Takk Gud for at vi ikke er som andre.

Theseus blir imøtegått av en utsending fra Theben, som fremhever monarkiets fordeler:

The city that I come from lives under no command
Of one man, not a rabble. None there has the power
By loud-mouthed talk to twist the city this way and
that

For private profit – today popular, loved by all,
Tomorrow, blaming the innocent for the harm he's
done,

Getting away with every crime, till finally
The law-courts let him scot-free! The common
man!

Incapable of plain reasoning, how can he guide
A city in sound policy?

...

Theseus: An accomplished herald, this – dabbling
in rhetoric!

– Since it was you who challenged me to this debate
And chose the subject for an argument – listen (l.
404–428).

RETORIKK OG KOMMUNIKASJON

Utdraget ovenfor fra *Hiketidene* er også en god illustrasjon på et tema hvor forfatteren kunne regne med publikums gitte forutsetninger: deres store interesse for og kyndighet i retorikk, og da særlig i den form vi har her, nemlig en *agon*, en verbal tvekamp. Theseus sier rett ut at dette er en debatt. Publikum ville uansett ikke vært i tvil. Et annet godt eksempel på en *agon* er ordskiftet mellom Hekuba og Helena i *Trojanerinnene* der Hekuba er anklageren og Helena forsvarer seg selv med publikum som

jury. Som i utdraget fra *Hiketidene*, blir begge parter gitt gode argumenter. Dette er også typisk for slike debatter i tragediene: problemet fremstilles, det løses ikke. Grekerne var trent i å høre denne type *agon* fra jevnlig deltakelse i *ekklesia* og i jurydomstoler, hvor de hadde hørt tidens beste talere utfolde seg. Mange av tilskuerene ville ha vært erfarne talere selv. Forfatteren benyttet seg av at dette var et språk publikum forsto og kunne vurdere:

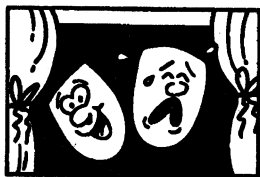
Over and over again, that is, the late fifth-century tragedy seems to suggest as its informing image a theater shaped more by the law-court than by the altar. In this theater, the *agon* is viewed essentially as a trial, and the characters, with all the tricks of sophistic rhetoric, put their cases in opposed speeches – often of identical length, as though timed by the waterclock of the Athenian dikastery. The audience in this theater sits as jurors, not merely a panel of five hundred jurors, but the full *Heliaea*, the sovereign judicial assembly (*ekklesia*).

(Arnott, s. 108)

Debatten kan også foregå i en karakters sinn, som i Medeias debatt med seg selv om hvorvidt hun skal hevne seg på Jason ved å drepe deres barn eller ikke. Også hele dramaer kan ha form av en debatt hvor første del imøtegår annen del, som i Euripides' *Medeia* og *Hekuba*. I begge disse skuespillene er hovedpersonen den svake part i første del og den sterke og handlende part i annen del. Og i de tre delene av *Orestien* har vi faktisk både argument, motargument og domsbeslutning.

Her er det viktig å ha i tankene at et karakteristisk trekk ved det greske språk-

ket, og i gresk tankegang i det hele tatt, er en forkjærlighet for å sette opp motsetninger. Dette kommer godt frem i bruken av de mest brukte partiklene på gresk: μέν, «på den ene side», δέ «på den annen side». Språklige vaner bidrar dermed til å skape skuespillets struktur.



Retorikk var altså en viktig ingrediens i de greske tragedier. Selve *polis*-systemet var bygget på at veltalenhet var det fremste av alle maktmidler. Å vinne med ord var viktigere enn å vinne ved muskelpotens. Ja, grekerne hadde slik respekt for ordets makt at de hadde en gudinne kalt Peitho, «overtalelsens makt». I *Orestien* er Peitho et viktig redskap. For et publikum som var vant til å bli utsatt for overtalelse i folkeforsamling og domstoler, ville det være spennende å høre hvordan denne gudinnen opptrer i de tre delene av trilogien. I første del hjelper hun koret til å synge overtalende (πειθὸ μολῶν) om hva det visste om forhistorien til dramaet (*Agam.* 106). I annen del er hun et redskap i hevners tjeneste. Her bruker Orestes overtalelse med list (Πειθῶ δολίαν) for å få Klytaimnestra til å gå i hans felle (*Sonoff.* 726). I siste del bruker Athene overtalelse med ærefrykt/respekt (Πειθοῦς σέβας) for å få

erinnene til å skifte sinn og bli byens eumenider (*Eum.* 885). Etter at Athene har vunnet den verbale tvekampen med erinnene, uttrykker hun takknemlighet overfor Peitho fordi hun overvåket hennes tale (*Eum.* 970). Dette er verbale virkemidler som atenerne visste å verdsette.

Siden publikum var så bevisst når det gjaldt ordenes mangfold, ville de være vare for svikt i kommunikasjonen mellom personene i tragedien. Svært ofte er det jo dette som skaper konflikten i stykket. Personene snakker forbi hverandre, ofte fordi de bruker de samme ordene, men med forskjellig betydning. Et eksempel på dette er striden mellom Antigone og Kreon i Sofokles' *Antigone*. De har helt motsatt oppfatning av viktige begreper i dramaet som *nomos*, «lov», og *filia*, «vennskap/kjærlighet», og begge argumenterer og handler ut fra sin egen overbevisning. Her kommer den gjensidige forståelsen mellom forfatter og publikum inn i bildet. Det er bare for tilskueren at språket fremstår som gjennomsiktig på alle plan med alle dets tvetydigheter og i alt dets mangfold. Mellom forfatter og publikum gjenopptår språket som fullverdig kommunikasjonsmiddel selv om det har mistet denne funksjonen mellom protagonistene på scenen.

Forfatterens tillit til tilskuernes semantiske innsikt skaper en følelse av solidaritet mellom forfatter og publikum. Bare gjennom inngående studier av gresk språk, litteratur og kultur vil et moderne

publikum kunne få en viss innsikt i disse ubevisste forutsetningene.

VISUELLE OG VERBALE METAFORER

Men tragediene består ikke bare av ord. Gjenstander i dramaene er som regel visuelle metaforer. Den mest kjente er kanskje den purpurøde løperen i *Agamemnon*. Denne metaforen knyttes sammen med offer- og jaktmetaforer, som Ifigeneias brudekappe i *Agamemnon*, og kappen Agamemnon blir fanget i, fremvist både i *Agamemnon* og i *Son-offeret*. Ordene forsterker virkningen av det tilskuerne har sett på *ekkyklema*: Agamemnons blodige kappe blir stadig sammenlignet med et «nett» eller en «snare». Publikum ville uten videre se og høre symbolikken her siden det greske språket anvender slike uttrykk fra jakt eller fiske for å beskrive det «å konspire» eller «å lage en sammensvergelse».

Med utgangspunkt i at jeg ville undersøke hvordan publikums underforståtte forutsetninger ville innvirke på forfatterens valg av verbale og visuelle virkemidler, kunne det være interessant å se om også gjenstander som ikke er synlige med det blotte øye også kunne bidra til å gi dramaet en ekstra dimensjon.

Jeg vil hevde at forfatteren har regnet med publikums evne til å gjenkjenne slike usynlige eller underforståtte metaforer i den fakkelopplyste prosesjonen som avslutter *Orestien*. Her kunne tilskuerne få assosiasjoner til tre velkjente

prosesjoner som de årlig så i Athen, og dette ville utdype meningen med dramaet og gi det et videre perspektiv. Disse prosesjonene er *Den store Panathenaia* (hvert fjerde år), *Anihersteria* og *Den store Dionysia*. Jeg har viet dette såvidt stor plass fordi jeg synes det illustrerer både mitt utgangspunkt om publikums underforståtte forutsetninger og teaterets rolle som opprettholder av en atensk identitet på en spennende måte.



Den store Panathenaia

Flere kritikere har bemerket at prosesjonen som avslutter *Eumenidene*, måtte minne athenerne om prosesjonen ved Den store panathenaiske festen hvert fjerde år. *Panathenaia* betyr «alle athenernes fest» og var den viktigste festen i Athen. Prosesjonen er avbildet på Parthenonfrisen. Denne prosesjonen ble holdt til ære for byens skytsgudinne Athene *Polias* i Erechtheion. Formålet med opptoget var å overbringe gudinnen hennes nye *peplos* på hennes «fødselsdag», og det er denne *peplos* som opptrer som en usynlig metafor i dramaet. For å få et inntrykk av stemningen i Athen på denne høytidelige dagen, kan vi gå til

Ciris, et dikt som tidligere ble tillagt Vergil. Forfatteren av dette diktet kunne godt ha sett prosesjonen med egne øyne på en reise til Athen, eller han kunne ha fått den beskrevet av et øyevitne (her fra Loeb-utgaven):

an amble robe ... such as is borne in Erechthean Athens, what time due vows are paid to chaste Minerva, and the fifth-year [sic] feast slowly returns at the lustre's close, when the gentle West-wind waxes strong against his rival of the East, and bears onward the car, heavy with its o'erhanging weight. Happy that day is called, happy that year, and happy are they who have looked upon such a year and such a day! Thus in due order are inwoven the battles of Pallas: the great robes are adorned with the trophies of Giants, and grim combats are depicted in blood-red scarlet. There is added he, who was hurled down by the golden spear – Typhon, who aforesaid, when mounting into heaven on the rocks of Ossa, essayed to double the height of Olympus by piling thereon the Emathian mount.

Such is the goddess' sail, borne at the solemn season ...

(*Ciris* 21-35)

Her er både høytid og glede. Jeg synes denne beskrivelsen makter å overbringe noe av den følelsen en atener måtte ha på en slik dag. De fleste voksne atener hadde opplevd dette opptoget mange ganger i sitt liv. Vi kan forstå at synet av en slik praktfull prosesjon, med dens klare religiøse og patriotiske overtoner, ga atenerne en bestyrket følelse av hva det ville si å være atener.

Som vi ser i skildringen ovenfor, viser Athenes *peplos gigantomachien*, hvor Athene kjempet for at Zeus, dvs. «guddommelig rettferdighet», skulle seire over gigantene. I *Eumenidene* utkjemper Athene en tilsvarende kamp, denne gang i form av en verbal *agon*, for å

redde byen fra erinnyenes hevngjerrighet og ødeleggende krefter, det vil si stammesamfunnets blodhevn, og for å innføre en ny rettferdighet ved å opprette Areopagos-domstolen. Heretter skulle straffen være overlatt til samfunnet, men fremdeles skulle rettferdigheten være bygget på *σέβας*, «Respekt», og *φόβος*, «Frykt», (*Eum.* 690-91). Ved å mane frem «synet» av Athenes *peplos* med den blodige *gigantomachien* for tilskuernes indre øye, understreker forfatteren kontrasten til det ublodige oppgjøret mellom Athene og erinnyene. Denne kampen, som blir ført med ord, ender i forsoning. Det athenske publikum blir minnet på at det har foregått en sivilisasjonsprosess, ikke bare i løpet av skuespillets hendelsesforløp, men også i samfunnet. Derfor ville assosiasjonen til den panathenaiske prosesjonen, hvor Athenes *peplos* var et strålende blikkfang og sentrum for hele opptoget, gi publikum en dypere innsikt i hva hun hadde utrettet med sin *agon* med erinnyene. Hun var også byens Athene *Promachos*.

Sivilisasjonsprosessen blir likeledes symbolisert ved de mange kappene i trilogien. Det er her viktig å ha i minne at overrekkelsen av *peplos* også symboliserte at byens pakt med Athene ble fornyet. Og siden en *peplos* var vanlig som bryllupsgave, og også som brudekappe, kan pakten mellom Athen og Athene *Polias* sammenlignes med en ektepakt. Her har vi derfor en kontrast til det vrengebildet av et bryllup vi fikk beskrevet av koret i begynnelsen av *Agamemnon*. Ifigeneias bryllup, *proteleia*, endte

i en ulykksalig ofring, og hennes brudekappe, *peplos*, havnet i sanden (*Agam.* 233). Dette er den første kappen vi hører om i dramaet. Den blir etterfulgt av Agamemnons blodige *peplos*, med dens assosiasjoner til blodhevn, i første og annen del av trilogien. Inntrykket av disse gruoppvekkende kappene blir erstattet av eumenidenes purpurøde festantrekk og av assosiasjonen til Athenes *peplos* i prosesjonen i siste del. Her får vi igjen illustrert utviklingen fra et lovløst samfunn, der menneskeofring og blodhevn var godtatt, til et sivilisert samfunn styrt av felles lover.

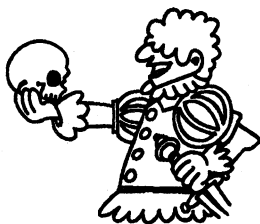
Lik Athenes *peplos* er Ifigeneias kappe usynlig for publikum. Slik begynner og slutter *Orestien* med «synet» av to *peploi* som bare kan sees med det indre øye. Den første symboliserer en brutt pakt, den andre står for en varig pakt: mellom Athene og Athen og mellom atenerne og eumenidene. Ordet «pakt» (σπονδαί) er da også brukt om forholdet mellom Athens borgere og eumenidene i korets avslutningsstrofe (*Eum.* 1044).

Anthesteria

En forsterkelse av bryllypsmotivet ovenfor ville publikum få ved å se paralleller til et annet fakkeltog som de årlig var vitne til. Ved en av de eldste festene for Dionysos i Athen, *Anthesteria*, ble kongearkhontens hustru viet til Dionysos i et *hieros gamos*, «hellig bryllup». Deltagerne i bryllupet fulgte guden og

hans brud i en stor fakkelopplyst prosesjon som symboliserte hele byens fruktbarhet.

Assosiasjonene til ekteskapet som noe hellig – og til fruktbarhet – er helt i tråd med slutten av *Eumenidene*, der koret hyller ekteskapet med oppfordringen til eumenidene om å være ekteskapets beskyttere og «grant that lovely maidens may live each to find her mate» (*Eum.* 958-60). Fruktbare ekteskap som ville frembringe ektefødte borgere, var av stor betydning for byens velferd. Det var derfor en patriotisk gjerning å hylle ekteskapet slik forfatteren gjør det i *Eumenidene*.



Noe som ville forsterke assosiasjonene til *Anthesteria* for et samtidig publikum, er det faktum at eumenidene er på vei til sitt tilholdssted under jorden. Athene sier til dem: «I ... will escort you by the light of gleaming torches to your nether home beneath the earth» (*Eum.* 1021-24). Dette finner vi en parallell til i *Anthesteria*. Ved denne festen steg de døde sjeler opp av jorden og besøkte menneskene. Ved festens slutt bød man sjelene forsvinne ned i jorden igjen.

Den store Dionysia

Enda en allusjon til et opptog viet Dionysos, kunne publikum få ved synet av fakkeltoget i dramaet. Foranledningen til feiringen av Den store Dionysos-festen var at gudens kultbilde, Dionysos *Eleuthereus*, «den som kommer fra Eleutherai», var blitt hentet fra landsbyen med dette navn i Attika da Athen annekterte byen. Dette skal sannsynligvis ha skjedd etter at Peisistratos var blitt styrtet i 510 og de demokratiske reformene til Kleisthenes var blitt innført i 508-7. Dagen før selve festivalen ble Dionysos' kultbilde brakt fra templet nær Dionysos-teateret og ført til et tempel på veien til Eleutherai. Samme aften, etter at ofring var foretatt og hymner avsunget, ble statuen brakt tilbake til templet i et fakkeltog.

Denne prosesjonen hadde publikum altså sett noen få dager før oppførelsen av tragedien. Siden navnet Eleutherai ligger nær opp til *eleutheria*, «frihet», har athenerne sannsynligvis følt at den nye kulten var godt egnet til å feire deres egen politiske frigjøring og innføringen av demokratiske reformer. Ved en allusjon til en slik prosesjon kan vi derfor igjen skimte en lovprisning av athenske verdier.

Men, vil noen innvende, ville virkelig det athenske publikum få assosiasjoner til disse prosesjonene ved synet av fakkeltoget i *Eumenidene*. Jeg tror det. Festene, prosesjonene og ritualene forbundet med dem, var en naturlig del av det rituelle året for athenerne. De ville der-

for ikke ha noen vanskeligheter med å oppfatte allusjonene til dem i forestillingen. Her er en vesentlig dimensjon gått tapt for et moderne publikum.

Utgangspunktet for oppgaven var at vi skulle undersøke om tids- og kulturbestemte forutsetninger hadde betydning for kommunikasjonen mellom de greske tragedieforfatterne og deres publikum. Dette mener jeg vi kan si ja til. Jeg har påpekt noen av disse underforståtte forutsetningene, og har prøvd å vise hvordan disse har inspirert forfatterne til å velge virkemidler de visste tilskuerne ville forstå og verdsette. Jeg håper også å ha vist at de ved hjelp av disse midlene var med på å befeste en athensk identitet og demokratiske idealer. – De greske tragedieforfatterne og deres publikum kommuniserte i sannhet på flere plan.

Litteraturliste:

Arnott, Peter D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London 1989; ny utg. 1992.

Bennett, Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London 1990; ny utg. 1994.

Myth, Religion & Society: Structuralist essays by M. Detienne, L. Gernet, J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, red. Richard L. Gordon, London 1981.

Rehm, Rush, *Greek Tragic Theatre*, London 1992.

Risum, Janne, «Den sprængte utopi. Det græske teater i det moderne», foredrag holdt under Humaniora-dagene ved Universitetet i Oslo, 1994.

Sartre, Jean-Paul, *Three Plays*, overs. S. og G. Leeson og Ronald Duncan, Penguin Books 1969; ny utg. 1982.

Taplin, Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and Los Angeles 1978; 1979.

Vernant, Jean-Pierre, *The Origins of Greek Thought* (Paris 1962), overs. fra fransk, Ithaca 1982; ny utg. 1989.

Vernant, Jean-Pierre og Pierre Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, overs. Janet Lloyd, Sussex 1981.

Walton, J. Michael, *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*, London and New York 1984.

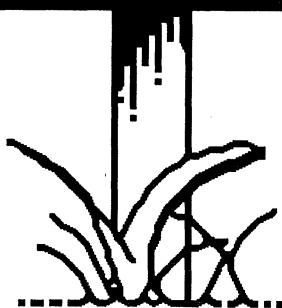
Astrid Spiten

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1.mars 1995

men vi tar gjerne imot innlegg før den tid!

Manuskripter som leveres til *Klassisk Forum* må følge bestemte regler. Dette for å spare tid og arbeid i forbindelse med innleggingen av teksten. Vær snill og følg disse reglene, som er listet opp på innersiden av permene.



«Musernes lund»

på Det dramatiske Selskabs Teater

I eldre norsk teaterhistorie er det generelt få manifestasjoner å finne av teaterformer som var vanlige i mange land i det øvrige Europa.

Ikke før i 1827 fikk Christiania sitt første faste offentlige teater. Men allerede på slutten av 1700-tallet og fremover i de nærmeste tiår forårsaket en tiltagende teaterhunger at mennesker av de øvre samfunnsskikt sluttet seg sammen i s.k. «dramatiske selskaper». Det var en bred amatørteaterbevegelse som man finner paralleller til først og fremst i våre naboland. Man spilte teater selv – for hverandre – i en sosialt lukket krets.

Christiania var først ute – allerede i 1780 (muligens enda tidligere). Snart vokste det opp dramatiske selskaper i en rekke norske byer. Man innredet teaterlokaler i private hus, og flere steder bygget man et eget teater. Medlemmene i de dramatiske selskaper kom først og fremst fra embetsmanns- og offisersstanden og fra handelspatrisiatet.

De dramatiske selskapenes blomstringstid falt sammen med klassisismens periode. Så kan man stille spørs-

målet om eller i hvilken grad antikke idealer preget deres teatervirksomhet.

Ser man til det øvrige Europa, var det meget sjeldent at *original* antikk dramatik ble oppført. I sin bok «Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990», slår Helmut Flashar fast at etter den berømte oppførelsen av «Kong Oidipus» i Teatro Olimpico i Vicenza i 1585 var, med unntagelse av den romerske komedie, det antikke drama i de følgende tre århundrer «nur mittelbar präsent, in Bearbeitungen, Umdichtungen und mit fremden Zutaten. Die Medien der Vermittlung sind im wesentlichen: das Schultheater, die Oper und die Dramen der französischen Klassik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.» (s. 35)

På Europas scener i disse århundrene avspeilet det seg i mange forskjellige teaterformer – fra hoffballetter til *com-media dell'arte* – et enormt tilfang av inspirasjon fra antikken. Velkjent er det f.eks. hvordan vår egen Ludvig Holberg hadde forbilder i den romerske komedien. Som et kuriosum kan nevnes, slik P. Hansen forteller i «Den danske Skueplads»

at sommeren 1814, da tilskuerplassen i Det kongelige Teater skulle restaureres, anbrakte man på ballustraden over første etasje fire medaljonger med profilbilder av Sofokles, Plautus, Holberg og Ewald (bind 2, s. 32), men dette innebar slett ikke at man oppførte noen skuespill av Sofokles eller Plautus, eller av noen annen av antikkens dramatikere.

Norsk repertoar på de dramatiske selskapers tid fulgte da, som også senere, i stor grad repertoaret på Det kongelige

Teater i København. Kotzebues dramatik var desidert den mest spilte hos de dramatiske selskapene, som forøvrig hadde en relativt stor spennvidde i sine repertoar. Holberg var fremdeles populær. Men ny norsk dramatik ble også oppført – til og med skrevet av selskaperne egne medlemmer, som f.eks. Envold Falsen. Et av hans skuespill, «Dragedukken», ble meget populært.

Falsen skrev også prologer og epiloger. Det var vanlig at slike ble skrevet og



Gauche fra begynnelsen av 1800-tallet fra De Ankerske Samlinger, Halden.

Kan antas å være en sceneskisse.

Gjengitt etter «Teater på Fredrikshald» av Vidar Parmer (Halden 1965).

fremført i disse teatrene ved spesielle begivenheter. Som en hyldest til den danske forfatter O.J. Samsøe, som var død få år tidligere, skrev Envold Falsen i 1803 en epilog som ble fremført i forbindelse med Samsøes skuespill «Dyveke», hvor Falsen lar alle de ni musen opptre på scenen.

Den som beretter om dette opptrinnet er Conradine Dunker, som er en utmerket kilde til meget av det som foregikk ved Det dramatiske Selskab i Christiania. Da teppet gikk opp, forteller fru Dunker, «forestillede Scenen Musernes Lund» –

i forgrunnen saae man Clio, Historiens Muse (fru Aamodt), en Laurbærkrands paa Hovedet, i den ene haand en Gravstikke, hvormed hun indgravede Heltens Navne og Bedrifter paa de Kobberværker, hun holdt i den anden Haand. Noget længre inde og i Midten af Scenen saa man Melpomene paa Coturnen (Fru Envold Falsen), paa Hovedet havde hun et gyldent Diadem og i Bæltet en Dolk. Et par Skridt fra hende saae man Thalia (fru Tullin), i den ene Haand holdt hun en Maske, i den anden et Speil, paa Hovedet en Krands af Roser og Viinblade. Melpomenes Tale var til Priis for dette lille Theater saa høit i Nord, der bragte hende saa behagelige og skjønnne Ofringer. Thalia var af samme mening som hun, kun beklagede hun, at de Ofringer man bragte Melpomene, vare kun faae mod dem man hadde bragt hende. Melpomene svarede derpaa, at de Ofringer, man bragte hendes Søster, vare hende ligesaa behagelige som de, der bragtes hende selv.

De andre musene var plassert lenger bakover på scenen – Urania «med Stjerner paa Hovedet», Polyhymnia, Euterpe, Erato, Calliope og Terpsichore. Disse musen holdt blomsterguirlander mellom seg, som de hengte dekorativt opp i bakgrunnen, før de beveget seg fremover på scenen til de tre andre, og istemte en hyldest til teatret og til den døde

dikter. Så trakk alle de ni musene seg litt tilbake. «Nu saa man Tiden (Tullin), en gammel Mand med hvitt Haar og langt, hvitt Skjæg, en Lee i Haanden, Vinger paa Skuldrene, Sandaler paa fødderne, han gik svævende over Theatret (dvs. scenen) og sagde i Forbigaaende: «Han er død, mens hans Minde lever».



Så sang musene en gang til i kor, tok hverandre i hendene og gikk ut av scenen, og en sceneforandring fant umiddelbart sted. Dette beretter fru Dunker i «Det dramatiske Selskab i Christiania». (s. 159-160)

En annen epilog av Envold Falsen er bevart som et håndskrift – «Epilog opført ved Christiania dramatiske Selskabs sidste Forestilling ved Theater-Aarets Slutning den 8de Maji 1805». Den er skrevet som en avskjedshyldest til oberst Bielefeldt, en av medlemmene av selskapet som var blitt kalt til tjeneste i Holsten. Denne epilogen er formet som en dialog mellom Thalia og Melpomene, mens de resterende musen danner kor som avslutning.

Thalia erklærer innledningsvis hvor stort behag hun har hatt i dette sitt tempel så langt nord, som hun flyr til både fra «Po og Seinens Bredder», idet hun byr «Trods til Vintrens Magt og Sneelavinens Fald». Her ofres det til henne «af frie og rene Hænder» (....), her hvor «Konsten var Natur».

Så finner hun Melpomene «i Taarer», og ber henne forklare seg.

Melpomene

Lad Smærten være min...nyd uanfægtet Fryd;
eet Ord...den svinder hen...Thalia selv har Taarer.

Thalia

Lod man mig mangle dem, den tid forsvunden er,
da jeg fik Lov at lee. Nu paa Cothurnens Stylder
jeg hinker grædende. Menskjönt jeg helst er glad,
ifald dit Ord er Graad, jeg dele vil din Smærte.

Melpomene

Velan! vi deelte Fryd, deel ogsaa nu min Sorg,
thi han forlader os.

«Han» er altså oberst Bielefeldt, og resten av opptrinnet vies til ros av hans innsats for Det dramatiske Selskab. Så gjør «Tiden» entré, og trøster alle musene med at hans «Aand og Minde bliver».

Conradine Dunker minnes dette opptrinnet i sine memoarer, «Gamle Dage» (men husker tidspunktet noen år feil). Hun opptrådte selv som Clio, og gremmer seg over at hun under den store etterspørselen av billetter, hadde gitt bort en billett som egentlig forlengst var lovet hennes lillebror. «Aldrig har jeg været værre tilmode. Om aftenen, da jeg hadde iført mig Tricot, Sandaler, Gevand, Laurbærkrands og øvrige Apparater, da var rigtignok Angeren borte →» (s. 33).

Her gir fru Dunker en beskrivelse av sin antikke kostymering. Et annet sted i «Gamle Dage» får man også en skildring av hvordan et medlem av Det dramatiske Selskab kostymerte seg i «antikk stil» – utenfor scenen. Anledningen var et selskap som John Collett holdt på Ullevold for prins Christian August. Madam Collett kostymerte seg som jaktens gudinne.

Da hun var liden av Væxt, havde hun klogeligen valgt til sine Nympher Pigebørn paa tolvvaars Alder, Tina Collett og Letta Fleischer. Diana saavelsom Nympherne vare indtagende, Attributerne, Buer, Kogger og Pile vare: on ne peut mieux. Collett spadserede med Prindsen i Granholte, hvor Diana med Nympherne gik Prindsen imøde og offererede ham det skudte Vildt. (s. 18)

En tredje epilog av Falsen kan nevnes hvor han lar Thalia opptre, men denne gangen uten følge av de andre musene. Det er «Epilog opført ved den sidste Forestilling af Det dramatiske Selskab i Grændsehaugen den 22. Martii 1808.» (Grøndesehaven var navnet på John Colletts eiendom hvor Det dramatiske Selskabs Theater lå.) At det heter «den sidste Forestilling» betyr bare at sesongen er slutt, men flere av de mannlige medlemmene måtte på grunn av krigen reise bort for å utøve sine plikter andre steder. Utgangspunktet for Thalias tilsynecomst denne gangen var en innsamling som var organisert blant medlemmene til inntekt for familier i byen som led nød på grunn av krigen.

Midt på scenen var plassert «Fædrene-landets Altar». Her lå en åpen bok hvor medlemmenes bidrag var nedtegnet. Thalia trer frem fra alteret og taler om krigens alvor som gjør at for en tid må

teppet gå ned for hennes tempel, men hun ildner til kamp for Norges ære og for rettfærdighetens seier.

Denne epilogen ble trykket som et eget lite skrift. I november samme år døde Envold Falsen.

Det var selvfølgelig ikke bare han som brukte antikkens musen i sine opptrinn, og det var heller ikke bare i Christiania at de opptrådte. I Det dramatiske Selskab i Bergen, som var opprettet i 1794, ble det f.eks. ved selskapets 25-årsjubileum fremført en epilog, hvor både Thalia og Melpomene opptrådte. Den er gjengitt i «Det dramatiske selskab i Bergen 1794-1894. Et Festskrift i anledning af Selskabets hundredeaarige Bestaaen». Her innledet Thalia med å skildre hvordan hun hadde forlatt Hellas:

I Grækenland, hvor mine Templer stode,
Der minde kun hensmuldrende Ruiner
Om min Tilværelse – o! skjønt til Latter
jeg mest tilbøielig er – en Taare fast
Paa Kinden flyder, naar Hellas mindes
Der stod min Vugge, Templet og – min Grav.

Likevel kneiser hennes templer mange steder på jorden og hun tilbes stadig. Selv «blandt de Klipper, hvor Barbarer boede» og hvor hennes navn lenge var ukjent...

Der hæver sig paa joniske Colonner
Min Hal – vel ei i Laurbærlundens Skygger,
Men under Klippens eviggrønne Gran,
Og Hellas finder jeg igjen i Norden.

En skuespiller trer inn og holder en hyldesttale til henne. Hun repliserer med ros for hva dette teatret har ydet. En

annen skuespiller gjør entré og påkaller «Alvors Musa, Melpomene», idet han undrer på om hun har glemt dem. Hun viser seg, og gir uttrykk for sin tilfredshet med de tragiske skuespill som har vært oppført. Så oppmuntrer hun til å la de nordiske sagahelter få utfolde seg på scenen.

Epilogen avsluttes med en forening mellom komediens og tragediens muse, som søsterlig rekker hverandre hånden, og lyser fred over sitt tempel. (s.74-79)

I sceneanvisningene i den bergenske epilog står det at scenen forestiller en norsk fjeldeggen med et antikt teater i bakgrunnen, som en karakteristisk illustrasjon til dialogens innhold.

I alle de tre epilogene i Christiania forestilte sceneriet «Musernes Lund». I den første, fra 1803 skifter sceneriet så snart de ni musene har forlatt scenen. Lunden forsvant og scenen viste et vanlig værelse.

I den fra 1805 forteller sceneanvisningene at «Skuepladsens Forgrund er en Lund; i Baggrunden sees Udsidene af et Skuespilhuus. Melpomene staar hældet til en Ruin og seer hen til den opførte Bygning.» Ved slutten av tredje scene foregår et scenskift: «Skuepladsen forvandles, og viser det Indvæsende af Theatret» (dvs. scenen). Her var plassert en pyramide, dekorert med en «B». Musene binder kranser og guirlander. Thalia og Melpomene fester hver sin krans på pyramiden, og de andre musene omvinder den med guirlander, idet de grupper seg omkring den.

I 1808-epilogen vises igjen en lund, hvor fedrelandets alter med boken er plassert i midten.

De dramatiske selskapenes teatre var utstyrt etter det tradisjonelle dekorasjonssystem, noen med enkle, andre med ganske avanserte varianter: Ved hjelp av rekker av parallelle sidekulisser, ofte i mange «fag», og baktepper, kunne man oppnå slående perspektivvirkninger, og samtidig foreta uhyre raske sceneskift. Det var vanlig å anskaffe et visst antall «sett» av standarddekorasjoner.

Alle de omtalte epilogene vitner om hvordan kulisseteatrets prinsipp fungerte også i disse korte, dekorasjonsmessig enkle scenene, hvor evt. noen få sidekulisser, et bakteppe og noen settstykker ville være tilstrekkelig. Det dramatiske Selskab i Christiania hadde ikke økonomi til å anskaffe seg noe stort lager av dekorasjoner, men det kan se ut som om man opererte med en enkel standarddekoration som kalles «en lund». Ønsket om å skape «antikt» miljø viser seg gjennom dekorative elementer som alteret, pyramiden, kransene og guirlander, som man oppfattet som karakteristiske for antikken.

Musenes plasseringer og grupperinger på scenen ser ut til å hatt til hensikt å skape «tableau»-aktige effekter. Nettopp fra slutten av 1700-tallet og de første årtier av 1800-tallet kom de s.k. «tableaux vivants» sterkt på moten i Europa, og ikke minst var antikke motiver populære som motiver for «tableaux vi-

vants», som kan sees som en av nyklassisismens spesielle uttrykksformer. Belegget med disse var «attitudes» – hvor man inntok vakre, skulpturlignende positurer, som regel sterkt inspirert av antikke motiver og med antikk kostymering.

Selv om det ikke er tale om noe klassisistisk teater, og hverken gresk eller romersk eller utpreget klassisistisk dramatik sto på de dramatiske selskapers repertoar, finner man likevel i disse teatermiljøene en nærhet til antikken. Familiariteten med antikkens mytologiske verden kan man si manifesterte seg klart ikke minst i madam Colletts private opptreden i parken kostymert som jaktgudinnen Diana!

Trine Næss

Litteratur:

Anker, Øyvind: «Det dramatiske Selskab i Christiania. Repertoare 1799-1844». (Oslo 1959)

Dunker, Conradine: «Det dramatiske Selskab i Christiania». Meddelt ved Francis Bull, «St. Hallvard» 1915. (s. 144-163 og 210-236)

Dunker, Conradine: «Gamle Dage. Erindringer og Tidsbilleder», (Kra. 1909)

Falsen, Envold: Epilog opført ved Christiania dramatiske Selskabs siste forestilling ved Theater-Aarets Slutning den 8de Maji 1805, (Håndskr. UBO:)

Falsen, Envold: Epilog opført ved den siste Forestilling at Det dramatiske Selskab i Grendsehaugen, den 22. Martii 1808. (Chra. 1808)

Flashar, Hellmut: «Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990», (München 1991)

Hansen, C.P.: «Den danske Skueplads», bind 1-3, (Kbh. u.å.)

Huitfeldt, H.J.: «Christiania Theaterhistorie», (Kbh. 1876)

Mickelsen, Jakob Andreas: «Det dramatiske Selskab i Bergen 1794-1894. Et Festskrift i anledning af Selskabets hundreaarige Bestaaen», (Bergen 1894)

Schnitler, Carl W.: «Slegten fra 1814. Studier over norsk embetsmandskultur i klassicismens tidsalder 1814-1840», (Kra. 1911)

Gouache fra begynnelsen av 1800-tallet fra De Ankerske Samlinger, Halden. Kan antas å være en sceneskisse. (Gjengitt etter «Teater på Fredrikshald» av Vidar Parmer (Halden 1965).

«Norske» latinnotter igjen

Med fare for kontinuerlig å avsløre en usystematisk forskernatur følger hermed en ny rakst.

Landnåmsåret hos Tjodrek Munk
[Storms Mon. s. 8,2].

Fra «Historien om de gamle norske konger» (se forrige nr. s. 57f.) har jeg også et annet lite «marginale». Kap. III handler om oppdagelsen av Island og begynner slik i B.C. Kirchmanns tekst fra 1684 (som gjengir overleveringens siste stadium): «*Regno Haraldi nono*» («I Ha-

ralds niende kongedømme.(?)»). Gustav Storm gjorde for så vidt rett i å korrigere. Men hans «*Anno Haraldi nono*» tilfredsstiller ikke helt. «*Regno*» og «*anno*» var det liten grunn til å forveksle. Rettelsen er også i knappeste laget; den kunne jo faktisk bety (med litt vrangvilje): «I Haralds niende år», dvs. «Da H. var ni år». Går vi nøyere inn på Theodoricus' uttrykksmåte ellers, finner vi snart hans foretrukne form i slike «interne» dateringer; f. eks. i kap. XIV [Storm s. 23,10]: «*Quinto ... anno regni Olavi filii Tryggva*» («I det femte år av Olav Tryggvasons regjering»). Cf. kap. VII

[Storm s. 13,16]: «*Anno vicesimo ... nono regni sui*» («I det 29. år av sin regjering»). Både «regnum» og «annus» hører med, og det var ikke klokt å kaste ut det traderte «regnum». Altså skriver vi trøstig og med følgende ordstilling: «*Regni Haraldi anno nono etc.*» Utelastelsen av «anno» lå svært nær foran «nono» i betraktning av de middelalder-ske abbreviaturer. Og var «anno» først uteglemt, måtte «regni» så å si av seg selv bli til «regno».

Mikkel Jonssøns kondolānseønske til Jens Nilssøn.

I 1583 utga Jens Nilssøn i Rostock et lite sørgeskift (*Monodia*) til minne om sin hustru Magdalene Frantsdatter. Hun døde i barselseng 12/2 1583, ikke fullt 36 år gammel. Til bispens eget sørgedikt var det føyet et noe kortere dikt (*Threnodia*) av Michael Jonae (Crylius). «*Monodia*» vil snart foreligge i Kari Skards og Hilde Sejersteds oversettelse. «*Kryllingen*» Mikkel Jonssøn er for øvrig ukjent for oss. Selve diktet volder ikke særlige problemer før i den aller siste perioden (v. 46-49):

At precor, uxorī fatum quos abstulit annos,
His vitae accedat portio magna tuæ,
Vt senior possis seros spectare nepotes,
Qui patrij evadant gloria magna soli.

Ønsket om et langt liv for adressaten – en Nestors år heter det gjerne – er et helt konvensjonelt. Forfatteren ønsker at den høye alder skal gi Jens fornøyelsen av barnebarn (som 44-åringen ennå ikke

hadde) når disse – selvsagt av mannlig kjønn – oppnår ærefulle posisjoner i samfunnet («slik at du som eldre mann kan skue sene barnebarn som blir til stor ære for den fedrene jord»). I det første distikonet venter vi noe i retning av: de år skjebnen *har berøvet din hustru*, må få komme *i tillegg for deg*. Problemet er bare at dette ikke vil stemme som det skal med latinen. Det siterte parti må helst bety:

«Men jeg ber om at (*At precor*) en stor del av ditt liv (*magna portio vitae tuae*) kommer i tillegg til de år (*accedat* [Ordb. II. e.] *his sc. annis* fra *annos* i rel.setn.) som skjebnen har tatt fra din hustru (*quos fatum abstulit uxori sc. tuae*).»

Gir dette akseptabel mening? Hvis ikke: hva er skjedd? Her er min teori. Correc-tor har misforstått hva han så i Mikkels manus. Han har trolig skrevet: *Hi (sc. anni) vitae accedant portio magna tuæ*: «Jeg ber om at de årene som skjebnen har berøvet din hustru, tillegges ditt liv som en stor del (av det). *Vitae tuæ* var opprinnelig ikke genitiv, men dativ styrt av *accedere*. *Magna portio* var ikke sub-jekt, men apposisjon. Da *portio magna* ble forstått som subjekt og *vitae tuæ* som genitiv, falt det av seg selv å «rette» *hi* til *his* for å få en dativ i sammenhengen. Rettingen av *accedat* til en plural er for liten å regne med tanke på bruken av nasalstrek i tidens skrift.

Hvis dette stemmer, er ikke Mikkels ønske urealistisk. Jens' hustru var død midt i livet. En naturlig livslengde på 70 år ville gjennom en slik transaksjon bety

at Jens' livskonto fikk påplussset 35 år til 80 år i alt. Da ville han kunne oppleve barnebarn som veletablerte menn. I 1583 var datteren Anna 16 år og giftemoden. Hun ble da også gift knappe 2 år etter morens død med dansken Jacob Wolff. Jens' dattersønn Jacob («Jacobellus» som bispen kaller ham) endte som sogneprest i Danmark. Men Jens selv døde dessverre alt i 1600, 61 år gammel.

Archilochos i den første norske verdenshistorie

Halvard Gunnarssøns *Chronicon Carionis Philippicum* (1596) står fortsatt på programmet. Siden sist har vår nylatinstipendiat Inger Ekrem gjort den sensasjonelle oppdagelse – etter 398 år – at store deler er loddrett avskrift etter en ellers nesten ukjent tysker fra 1570-årene. Like fullt skal det som står forstås uansett opphavsmann. Og et slikt versifisert epitome av historien har nøtter i fleng også der hvor teksten er korrekt.

7 vers (361-367) står under overskriften «Epilog til det første monarki som varte i 1640 år», her med lettretusjert skrivemåte:

Assyrii primum toto dominantur in orbe/
Chaldaei que viri. Lydios Croesumque
subegit/ Cyrus, ubi ille prius Medos superaverat
armis./ Res Aegyptiacae serie Graecaeque
sequuntur./ 365 *Archilochi studium post Italia regna refertur.*/ Mille
et sexcentos annos duravit et octo/ lustra
monarchia, quae coepit sub Nimrod in orbe.

«Først hersket assyryerne og kaldeerne i hele verden. Lyderne og Croesus ble undertvunget av Cyrus etter at han først hadde beseiret mederne i krig. Det egyptiske og det greske rike følger i tur og orden. [365 ...] Det verdensmonarki som begynte under Nimrod, varte i 1600 år og 8 lustrer (= 1640 år)»

Hva i all verden har Archilochus her å bestille? Ved tredje gangs gjennomarbeidelse er jeg kommet til følgende:

Halvards historiesyn er sanksjonert av Melanchthon: I. Skapelsen: 3962 f.Kr., II. Jordens eksistens: (max.) 6000 år med 3 perioder à 2000 år («Ødet», «Loven», «Messias» med mulig forkortelse) og 4 (verdens-)monarkier: 1) Det (kaldeisk-)assyriske, 2) Det persiske, 3) Det makedonske og 4) Det romerske. III. Dommedag (med år 2038 e.Kr. som absolutt siste frist).

«Det første monarki» begynte med Nimrod 100 år etter Syndfloden i (ca.) 2206 og varer til ned i det 6. årh. f.Kr. De 7 versene rekapitulerer på et vis første del av verket: Selv om Det (kaldeisk-)assyriske rike «dominerer», har det ikke spilt hovedrollen i fremstillingen. Det gjør selvsagt Guds utvalgte folk som imidlertid ikke nevnes overhodet i vårt parti. Lyderne har vært nevnt i 128-130 «Om lydernes rike [= *regnum*]». Så følger «Om medernes rike» (131-135), fulgt av «Om Egypts rike» (136-154). Så kommer «Om grekernes historie og rike» (247-336 med Trojas fall), så overtar (v. 337) Roma frem til avsettelsen av Tarquinius Superbus (360).

Archilochi studium post Itala regna refertur viderefører omtalen av den eldste greske diktning. Den har strengt tatt bare fått 3 v. i et parti som dreier seg om jonernes gamle visdom ((269-286). Ifølge den tids historikere, som så visst ikke bryter lanser for kvinnen, var de første visdomsrepresentanter i Hellas kvinner, nemlig sibyllene, inkl. den delfiske Pythia. De første leger fremheves og filosofer som Thales og især Pythagoras. Men altså også dikterne: de står først og fremst for visdom (*Sophia*: både Horats (*Ars poetica* 395ff. og Vergil *Aen.* 6,662 kunne underbygge denne oppfatning): først de mytiske dikterne Orfevs og Linus, så Homer og Hesiod.

Archilochus hører en senere tid til. Først og fremst representerer han en ny epoke. Han er mindre av en vismann, uomtvistelig, men han fortjener åpenbart å nevnes som en stor dikter fra det første kongedømmes tid. Han er den første lyriker, jambograf, og av mange regnet som den første elegiker. Herodot knyttet ham sammen med lyderkongen Gyges (I 12), hundre år før Kroisos. Men Italias kongedømme nevnes altså før Ar-

chilochus' navn i vår fremstilling: Numitor fra Alba Longa er den første (337) under headingen «Om byen Romas begynnelse» (337-344), så følger «Om latinernes rike» (345-353) og «romernes konger» (354-360).

Vår linje er hermed tolket slik:

«Archilochus' ditekunst [«litterær aktivitet» se Ordb. 3.b., cf. *OLD* s.v. 7] nevnes (først) etter det italiske rike [*regna*: poet. pl.]».

Litt malapropos er riktignok Archilochos plassert, men han – og de andre dikterne som figurer i denne stikkordmessige fremstilling av verdenshistorien – gir likevel fremstillingen en humanistisk touch. Kort etter får vi vite at kjennskapet til Euripides reddet mange athenere under den halsløse Sicilia-ekspedisjon. Hos Halvard (alias hans kilde) bidrar diktere, tenkere og vitenskapsmenn til å gi den blodige verdenshistorien en løftning.

Egil Kraggerud



Ambassadør H. C. Berg og hustrus legat til fremme av kjennskapet til den klassiske oldtid

Av dette beløp står det til disposisjon for utdeling i 1995 inntil kr. 40.000,-

Legatets formål er å oppmuntre interessen for antikkens sprog og kultur i h.t. følgende formålsbestemmelse i statuttene:

- a. Å prisbelønne lærere i den høyere skole for særlig god og interessert undervisning i latin og eventuelt gresk i den hensikt at de kan utdype sitt kjennskap til antikken, blant annet ved reiser i antikkens land.
- b. Å støtte arbeidet på annet vis for utbredelsen av kjennskapet til klassisk sprog og kultur (latin og gresk).

Bare søkere med undervisningskompetanse i gammelgresk eller latin vil komme i betraktning.

Ansøknin g sendes innen 1. februar 1995 til høyesterettsadvokat Ole A. Bachke jr., Postboks 400 Sentrum, 0103 Oslo. Søknaden bør inneholde opplysninger om søkerens studier, virksomhet i skolen, plan for eventuell bruk av stipendiet og hvilket beløp det søkes om.

Den som får tildelt legatmidler vil bli bedt om å sende beretning etter at studiet er gjennomført.

Ifølge legatets statutter kan bare personer som har norsk statsborgerrett komme i betraktning ved utdelingen.

Latinen i kamp for livet

I forrige nummer av Klassisk Forum sto det å lese (på sjarmerende svensk) om planene for et Ressurskontor for Greske, Latinske og Antikke studier. Nå er GLA gang! *Behovet* for et slikt initiativ trenger neppe begrunnes overfor venner av antikken: Vi kjenner situasjonen som våre kjære fag er havnet i – i skolen, på universitetene og i samfunnet generelt. Ressurskontoret GLA har tent et bittelite lys i hardt prøvete klassikerøyne: kan det være håp allikevel? Initiativet til GLA er tatt av Nasjonalt fagråd for klassisk filologi, som er et samarbeidsorgan med representanter for de klassiske institutter og avdelinger ved landets universiteter og høyskoler. De historisk-filosofisk fakultetene, i første rekke HF i Oslo, har gjort det økonomisk mulig å starte Ressurskontoret GLA på deltid allerede fra 1/8-94. Disse linjer skrives medio september, og undertegnede har vært i «GLA-gang» hver mandag og onsdag i 6 uker. Da er det vel på tide med en liten rapport til Klassisk Forum!

Først: GLAs Målsetting

Ressurskontor for greske, latinske og antikke studier (GLA) vil arbeide for

- å fremme latin og på sikt også gresk som skolefag
- å gi undervisningen i antikkens kultur bredere plass i skolen, bl.a. i historie- og norsk-fagene
- å virkeliggjøre Norgesnett¹ for de klassiske fags vedkommende
- å styrke latin, gresk og antikke kulturfag på alle nivåer ved norske universitet
- å utarbeide en nasjonal oversettelsesstrategi når det gjelder verker skrevet på latin og gresk

Latin i skolen og anvendt forskning

Temaet «latinfaget i skolen» har gått som en rød tråd gjennom Klassisk Forum helt fra starten av: ikke mange av de hittil 17 numrene lar dette spørsmålet

1) Norgesnett er et tenkt nettverk innen de enkelte universitetsfag. Landets fire universiteter skal utfylle hverandre når det gjelder spesialkompetanse, og et utstrakt samarbeid er nødvendig for å få dette til. De nasjonale fagråd må styrkes – i vårt tilfelle: Det nasjonale fagråd for klassisk filologi, som også er initiativtaker til Ressurskontoret GLA. Ressurskontoret skal ha sekretariatsfunksjon for fagrådet.

ubehandlet. Det er da også et interessant og viktig tema. De fleste av Klassisk Forums lesere avsluttet sin skolegang for noen år siden – den gang latinlinja var et reelt alternativ. Hvorfor skal dagens ungdom knapt få en slik mulighet? En god latinopplæring på skolen gir god og nyttig ballast for livet!

Hva kan vi gjøre for å styrke latin som skolefag? Hva skal til for at latin skal få en rimelig plass i den videregående skole? I planene for Ressurskontoret GLA inngår et forskningsprosjekt, under tittelen *Latinundervisningen mot år 2000 – status, metode og framtidsperspektiv*. Søknad om midler til prosjektet er sendt til Norges Forskningsråd og Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. Hovedidéen med prosjektet er å bevare og styrke latinfaget i skolen. For å få dette til, er det behov for rekruttering og etterutdanning av lærere, nytt undervisningsmaterieell, fornyelse av læreplanene og ikke minst: en nyvurdering av *undervisningsmetodene i latinfaget*. Det planlagte prosjektet vil kunne gjøre noe med disse sidene av problemet – i en samhandling mellom skolens og universitetenes folk. Interesserte lærere kan kontakte Ressurskontoret.

Skolehistorie

I løpet av de korte ukene jeg har arbeidet med GLA har jeg flere ganger fått spørsmål som dette: – Hvor mange elever har hatt latin på skolen i etterkrigsårene? – Og på hvilke skoler? – Hva er blitt lest og

lært, og hvordan har eksamensoppgavene forandret seg? Jeg kjente ikke svarene, og synes at det er viktig å finne ut av dette. Først forsøkte jeg meg med henvendelser til ulike typer skolemyndigheter. Dette har gitt få resultater foreløpig, og det ser ut til at slike opplysninger neppe finnes samlet. Det vil si at metoden delvis er å kontakte den enkelte latinlærer, den enkelte elev. Det gjør jeg herved, idet jeg regner med at disse målgruppene lettest nå gjennom Klassisk Forum.

Behovet for gresk og latin i studier og forskning

Hvordan blir latin og gresk anvendt i andre universitetsfag? Noen fagstudier inneholder, eller kan inneholde, en viss mengde av disse språkene. (En annen sak er hva de enkelte fagene etter min mening *burde* inneholde!) Når dagens studentgenerasjon ikke, eller nesten ikke, har lært latin på skolen, og slett ikke gresk, hva da med forskningen? Hva med middelalderhistorie, hva med antikkens filosofi, litteraturvitenskap, idéhistorie? Hva med de romanske språk? Hva med renessansen og dens litteratur og historie? Én løsning er å velge moderne emner. En annen er at studenten tar et semesteremne i det aktuelle språket, og det er det en del som gjør. I religionshistorie i Oslo er det for øvrig innført en ordning der et semesteremne i et aktuelt språk kan inngå som en bestanddel i hovedfaget. Jeg arbeider nå med å lage en rapport om bruken av latin

og gresk i andre fag. Tanken er etter hvert å lage en *informasjonsbrosjyre* om emnet, til bruk overfor studenter.

Summa summarum

Det er inspirerende å arbeide i GLA (det skulle da også bare mangle, med det navnet)! Jeg er overbevist om at latin og gresk og antikke kulturfag har livets rett, og at GLA trengs nå i en periode framover. Ideer, materiell om latinhistorie og andre innspill mottas gjerne! En liten informasjonsbrosjyre om GLA, med en majestetisk Cicero i øverste høyre hjørne, sendes ut til interesserte. Etter hvert kan det bli mer informasjonsmateriell – pluss «buttons» og T-skjorter! Det er

ikke avgjort hva som skjer med vårt Ressurskontor fra nyttår 1995 – derfor er det best med skriftlige henvendelser, eller det går an å ringe instituttkontoret og evt. bli satt over.

Ressurskontor for Greske, Latinske og Antikke studier, Klassisk og Romansk institutt, boks 1007 Blindern, 0315 OS-LO. Telefon 22856828/22856829 (til instituttet) Telefax 22854452. E-post: Vroggen@kri.uio.no.

Siste nytt: Det nasjonale fakultetsmøtet 21.–25. november 1994 vedtok fortsatt støtte til ressurskontoret GLA.

Vibeke Roggen

Referat fra Euroclassicas møte i Ambleside

Euroclassicas årlige konferanse og generalforsamling fant sted på Charlotte Mason College 25–28 august 1994 i naturskjønne omgivelser i Ambleside, Lake District, England. Arrangørene hadde møtt på en del uforutsette vansker, ettersom de ikke hadde fått de bevilgningene de hadde håpet. Dessuten ble antallet deltakere mye mindre enn forventet. Delvis skyldes dette at en rekke

østeuropeiske deltakerland faktisk manglet penger til å sende delegater, selv om de meget gjerne hadde ønsket å være representert på konferansen. Fra Norge møtte Hugo Montgomery, Bente Lassen og undertegnede.

Temaet for konferansen var «Empire», og dette emnet ble belyst i en rekke foredrag.

Lindsay Allason-Jones fra universitetet i Newcastle snakket om «Women in Roman Britain». Hun tok for seg bevismateriale (arkeologiske funn, innskrifter og litterære kilder) som kunne kaste lys over livet til de kvinner som bodde nordligst i romernes ytterste provins mot nord. Allason-Jones orienterte om hva den nyeste forskning kan berette om disse kvinnes rettslige stilling, deres religiøse tro, deres klesdrakt og fritidsbeskjeftigelser, og om hva det kunne innebære for en keltisk kvinne fra et karrig, landsens område å bli innlemmet i det enorme, kosmopolitiske romerske riket.

Albert Deman fra universitetet i Brussel tok for seg emnet «Rome et la pensée politique d'Adolf Hitler». Deman lanserte en teori om at Hitler hadde formet en politisk ideologi inspirert av et utdrag fra Plinius den eldre «Naturalis historia.» På grunnlag av en tekst skrevet av Hitler mente foredragsholderen at følgende konklusjoner kunne trekkes: Hitler anså Middelhavslanternes samfunn overlegne i forhold til den forhistoriske, barbariske primitive germaniske kulturen. Han trodde at germanerne utviklet sitt rasemessige potensiale da de vandret mot Middelhavet i det 2. århundret f. Kr. Senere vendte germanerne mot sitt opprinnelige hjemland og brakte med seg den romerske kulturen til det usiviliserte nord. I følge Hitler var dette grunnlaget for Det hellige tysk-romerske keiserdømmet. Hitler ønsket selv å bruke disse tankene som en ideologisk modell for sitt germaniske rike.

Foredraget ga støtet til en debatt om de klassiske studienes innvirkning på nazisme og fascisme. Anton van Hooff fra Nederland hevdet at Hitler hadde for vane å adoptere en rekke tanker og utsagn som ofte ble totalt løstrevet fra sin sammenheng og utlagt slik at de talte til fordel for hans egen politikk. Hitlers resonnementer var fullstendig usammenhengende og tilfeldige, og derfor er det neppe noe intellektuelt eller vitenskapelig hold i hans politiske resonnementer. Hans-Joachim Glücklich fra Tyskland opplyste at de ledende klassiske filologene ved for eksempel Frankfurt universitet i en periode hadde sterke nazisympatier. Derfor er det slett ikke utenkelig at vitenskapen kunne ha avlet teorier som understøttet naziregimet. Spanjolen José Luis Navarro fortalte at interessen for de klassiske fagene avtok kraftig i Spania etter Francos død. Han mente at en viktig årsak til dette var at latin og gresk hos mange fremkalte assosiasjoner med de fascistiske forhold som rådet under Franco-perioden.

Neste foredragsholder var Grant Ogilvie fra Tullie House Museum i Carlisle. Han snakket om «Roman Archaeology in Schools», og ga en innføring i hvorledes museet var tilrettelagt for å gjøre kunnskap om romertiden interessant og levende for britiske skolebarn. Etter foredraget fulgte en praktisk seanse, hvor konferansens deltakere var tenkt å være elever. Vi ble inndelt i grupper, og to og to fikk vi utdelt en gjenstand som enten var original eller en replikk. Alle gjenstander representerte arkeologiske funn

fra romertiden i Britannia. Vi skulle prøve å finne ut hva slags gjenstander det var, og hvilken funksjon de hadde i datidens samfunn. På denne måten fikk vi demonstrert hvor dyktige britene er til å bruke sitt eget lands fortid – og i særlig grad lokalmiljøet – for å stimulere unge elevers nysgjerrighet når det gjelder romernes liv og virke.

Det neste foredraget ble holdt av Christian Y. M. Kerboul fra Universitetet i Nantes, og hadde tittelen «Constantine: Un grand européen». Kerboul pekte på keiser Konstantins innsats som statsmann og hærfører. Tetrarkiet hadde representert en styreform som hadde skapt store problemer. Konstantin gjenopprettet enheten i keiserdømmet. Hans mange militære triumfer på forskjellige steder i Europa sørget for å sikre denne enheten, og den militære fremgangen ble fulgt opp av tiltak som kom sivilbefolkningen til gode. Over alt hvor han førte sine felttog satte han spor etter seg som eksisterer den dag i dag. Hva religionen angår ønsket han å bygge en ny enhet i imperiet omkring kristendommen. På dette fundamentet oppsto to nye europeiske imperier, Vest- og Østromerriket, og arven fra disse rikene er nedfelt i den romersk-katolske og gresk-ortodokse kirken. Derfor mente Kerboul at keiser Konstantin – trass i sine forbrytelser – med rette fortjente tittelen «en stor europeer».

John Lazenby fra Universitetet i Newcastle holdt det femte foredraget: «Did the Greeks have a word for it?» Og «it» i denne sammenheng var selvsagt «empi-

re», som altså var hovedtema for konferansen i Ambleside. Lazenby besvarte bekreftende på spørsmålet. Grekerne hadde begrepet 'ἔμπερις som kan brukes om et imperium. Grekerne la stundom hele folkeslag under sitt styre. Men de grekere som hadde politisk kontroll over andre grekere, betegnet sine «undersåtter» som *allierte*, og betraktet seg selv som ledere av denne alliansen. På denne måten lignet grekernes «imperier» mer på det romerske forbundet på den italiske halvøya før de ikke-romerske folkene der fikk borgerrettigheter, og mindre på det romerske imperium slik det ble senere.

Lazenby konsentrerte seg om de perioder hvor spartanerne, athenerne og makedonerne hadde hegemoniet i et visst område, og han drøftet i hvilken grad disse regimene kunne betegnes som imperier.

Euroclassicas Generalforsamling ble på mange måter et antiklimaks. Hensikten med Euroclassica er å styrke de klassiske fagenes stilling i vår verdensdel, men det viser seg at det ikke alltid er helt enkelt å skape en effektiv organisasjon med så mange medlemsland. Forhandlingene ble etter manges mening altfor mye preget av lange diskusjoner om formelle ting. Derfor ble det ikke mye tid til å drøfte praktiske tiltak som kan gjøre Euroclassica til hva det er tiltenkt å være. Men iallfall ble det vedtatt at Euroclassica skulle skaffe en oversikt over hvor mange elever og studenter det er som beskjeftiger seg med klassiske fag i hvert enkelt medlemsland. Det kan i det minste være nyttig for oss i Norge når det

gjelder å dokumentere den svake stillingen gresk og latin har i vårt lands undervisningssystem.

Men sammenkomsten i Ambleside var ikke bare foredrag og forhandlinger. Et av de store høydepunktene var uten tvil ekskursjonen til Hadrian's Wall, som ligger bare en drøy times busstur fra Ambleside. Kvelden før avreisen hadde vår utmerkede vert i Ambleside, John Thorley, gitt oss en innføring i romernes virksomhet i Nord-England, og hvordan, hvorfor og når muren ble bygd. Vi besøkte restene av Housesteads fort ved selve muren og Vindolanda, et militært senter noen kilometer foran muren.

Ved avslutningsmiddagen fikk vi utdelt et dikt skrevet av W. H. Auden, som har

prøvd å sette seg inn i hvorledes det kan ha vært å være romersk vaktpost ved sivilisasjonens yttergrense:

Roman Wall Blues

Over the heather the wet cold wind blows,
I've lice in my tunic and a cold in my nose
The rain comes pattering out of the sky,
I'm a Wall soldier, I don't know why.
The mist creeps over the hard grey stone,
My girl is in Tungria; I sleep alone.
Aulus goes hanging around her place,
I don't like his manners, I don't like his face.
Piso's a Christian, he worships a fish;
There'd be no kissing if he had his wish.
She gave me a ring but I diced it away;
I want my girl and I want my pay.
When I'm a veteran with only one eye
I shall do nothing but look at the sky.

Einar Weidemann



Når du holder dette bladet i hånden, er Atheninstituttets bok

I SKYGGEN AV AKROPOLIS

akkurat utkommet. Som en gest til en trofast kundekrets gir vi Klassisk Forums lesere anledning til å bestille maks 2 eksemplarer til favørpris kr. 150,- (inkl. porto) innen to uker etter utgivelsen av Klassisk Forum. Vi siterer fra baksideteksten:

Det blendende solvarme lys som er Hellas – lyset fra Akropolis ... Former og linjer og en luft som måtte utvikle et særlig kunstnerisk, foretaksomt og intelligent folk ...

Slike sjablonger møter vi ofte. Denne boken derimot tar for seg sider ved det antikke greske samfunn som ikke helt passer inn i det populære glansbildet av det klassiske Hellas. Forfatterne tar opp temaer som en tidligere har oversett eller unngått, som slaveri og homofili, triviallitteratur og kvinneliv. Eller de spør: Hvilken virkelighet skjulte seg egentlig bak de velkjente ordene demokrati, teater og symposion? Hvordan skilte antikkens medisin og idrett seg fra våre dagers? Hva skjedde i Athen etter Platons tid? Og var grekerne virkelig så nyskapende som vi har trodd? Stikkord for diskusjonen i boken er: lys og mørke, nærhet og fjernhet, tradisjon og kritikk.

Boken er på 416 sider og har 84 illustrasjoner, derav 18 i farve.

Jeg bestiller ... eks. av Øivind Andersen og Tomas Hägg (red.), *I skyggen av Akropolis* (Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen, bind 5) til en pris av 150,- kr. inkl. porto og emballasje (prisen i bokhandelen 225,- kr.). Maks 2 eks.!

Navn:

Adresse:

Sendes innen to uker etter utgivelsen av *Klassisk Forum* 1994:2 til: Klassisk institutt, Sydnesplass 9, 5007 Bergen.

Bokanmeldelser

Jon Haarberg og Hans H. Skei (red.): Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år. Oslo: Ad Notam Gyldendal 1994. 287 sider.

Dette er en pragtbog! Et vel gennemtænkt og rigt udvalg af lyriske digte fra oldtiden til moderne tid. Antologien er beregnet som tekstbog for studerende i almen litteraturvidenskab, men har naturligvis lige så stor appel til et almindeligt publikum. Skiftende perioder af europæisk litteratur er med, og udgiverne har ikke ladet sig bremse af sproglige barrierer; her er græsk, latin, italiensk, islandsk, spansk, fransk, tysk, russisk og engelsk fra forskellig tid, og dertil skandinaviske digte, som er forholdsvis bredere repræsenteret. Bogens brugsværdi forøges af noter, bibliografi og index over titler, førstelinjer, forfattere og oversættere.

Først og fremmest vil jeg komplimentere udgiverne for udvalget. Det må være en fantastisk vanskelig opgave at finde lige præcis de få digtere, der skal med, og de få af deres tekster, der skal repræsentere dem. Men jeg synes, at man næsten overalt accepterer deres valg som gennemtænkt og kompetent. Af Thomas Kingo er der Sorrig og Glæde de vandre tilhaabe og af Johannes Ewald Til Sielen. En Ode. Og man tænker: ja, skal man vælge et eneste af hver af dem, må det være netop disse to. Af Edith Södergran er det Dagen svalnar..., Vier-

ge moderne og Landet som icke är, lige præcis nok til at give et første indtryk af hendes intensitet, blidhed og voldsomhed. Og når kun en eneste nulevende dansk digter er med, virker det helt igenem velvalgt, at det er netop Inger Christensen. De to digte af hende viser fint den stramme formalisme og spændvidden fra det dystre til de anstrøg af humor, der også kan være i hendes vers.

Enhver læser af en antologi vil være skuffet over forskelligt, der ikke er med, og blive glædeligt overrasket over på nogle områder at finde mere, end man havde kunnet vente. For de oldgræske digteres vedkommende har udgiverne holdt sig strengt til, hvad der i en eller anden forstand kan kaldes lyrik. Dermed er Iliaden og Odysseen faldet udenfor, selv om de er så umiddelbart tilgængelige og har haft så stor betydning for eftertiden. Til gengæld har Ovids Metamorfoser fået lov til at komme med, selv om der også her er tale om at skære stykker ud af et sammenhængende mammutværk.

Det er naturligvis uretfærdigt at efterlyse manglende tekster, og jeg kan selv regne ud, hvad redaktørerne vil svare. Alligevel tillader jeg mig at sige, at for

mig ville bogen have været endnu bedre, hvis der havde været bare et par digte af Konstantin Kavafis med. Og jeg ville gerne have haft mere slavisk, som for mig er næsten helt ukendt land. På den anden side er det formodentlig igen præcist valgt, når det er Aleksander Pusjkin, Anna Akhmatova og Boris Pasternak, der er med.

Udgivelsesmæssigt er det omhyggeligt arbejde. Digte anføres med deres oprindelige ortografi, og noterne angiver, hvilken udgave der følges. Der er læst grundigt korrektur, så man næsten ingen trykfejl finder. Det er nydeligt og klart tryk, og bogens ydre form er en æstetisk fornøjelse.

Digte på engelsk og skandinaviske sprog er anført i deres originale form, mens andre sprog er oversat. Det fine er, at originalerne er taget med, så oversættelserne ud over at fungere som tekster i sig selv også bliver en indføring til de oprindelige digte. I forordet skriver udgiverne i forbindelse med, at nogle måske vil undre sig over, at også græske og latinske digte er medtaget i original: «Men se om ikke nogen hver vil bli overrasket over å få demonstrert hvor fragmentarisk spesielt de greske digtene faktisk er overlevert.» Og det har de helt sikkert ret i. Men fordelene ved de dobbeltsprogede udgaver er naturligvis langt større end som så. Kan man bare en lille smule af det sprog, digtet er skrevet i, muliggøres en forståelse af både original og oversættelse, som går langt ud over, hvad en oversættelse alene kan give. Fortolkeren, som går ud fra over-

sættelsen, kan kontrollere, om originalen har dækning for den forståelse, han/hun er nået til gennem læsning af oversættelsen. Men også den læser, som er interesseret i oversættelsens kunst, har jo brug for at have originalen med for at kunne vurdere, hvad det er, oversætteren gør.

Også for de læsere, der slet ikke kender til originalsproget, har det værdi at have både original og oversættelse. Jeg kan f.eks. ikke et ord russisk, men har alligevel glæde af, at Pusjkins original står ved siden af Th. Faarlunds oversættelse af digtet Profeten (s. 158). Jeg kan f.eks. se, hvordan originalen rimer, og sammenholde det med oversættelsen, som først følger originalens skema og senere afviger fra det. Der er også nogle spørgsmålstegn i originalen, som ikke er i oversættelsen. Og jeg kan se, at strofe 4s første halvdel gentager strofe 1, hvad oversættelsen ikke har overholdt. Kort sagt læser jeg så den norske tekst med ret stort forbehold.

Allerede et tekstbillede siger en del om, hvor kort eller langt oversætteren har fjernet sig fra forlægget. Når et Martial-digt (s. 57) af Håkan Strömberg er udvidet fra 11 til 16 verslinjer, behøver man ikke at være latinkyndig for at være på vagt. Til gengæld kan tekstbilledet vedr. Alkaïos' Fragment 346 (s. 25) give læseren det indtryk, at Emil Zilliacus forholder sig meget frit til originalens form, mens han tværtimod følger metrum omhyggeligt - og her giver noten bag i bogen så læseren de nødvendige oplysninger. Det er glimrende gjort: udgiver-

ne lader teksterne stå frem uden noter eller andre tyngende udenværker, så de appellerer direkte til læserens egen oplevelse; men har man lyst, kan man finde mange små hjælpsomme oplysninger diskret anført på bogens sidste blade. På hver teksts side er der henvisning til den relevante side i noterne.

Lyrikudvalget er dermed også blevet til en interessant antologi til belysning af oversættelsens kunst. At oversætte poesi er jo egentlig umuligt, og alligevel må man gang på gang undre sig over, hvor godt det lykkes. Særlig betaget er jeg af Sigmund Skards oversættelser af latinske middelalderdigte; her er to fra *Carmina Burana* og et fra *Carmina Cantabrigiensia*. Svanesangen kan anbefales (s. 61)! - I andre tilfælde undrer jeg mig over tilsyneladende helt unødvendige ændringer i omplantningen fra sprog til

sprog. Når f.eks. Olav H. Hauge i sine to Hölderlin-oversættelser (s. 140-41) ændrer fra 2. til 3. person, synes jeg, det er et voldsomt og uforståeligt indgreb. «Ihr holden Schwäne...» er blevet til «De fagre svanor...» o.s.v., og det forrykker digtenes særpræg afgørende.

Sammenfattende må jeg sige, at dette er et helt igennem vidunderligt værk, lige tiltrækkende, hvor det byder læserne indblik i litteraturer, de ikke kender, og hvor det minder dem om værker, de er fortrolige med. Men når nu førsteoplaget er blevet revet væk - som det bør blive - håber jeg, at forlaget laver en lille, billig udgave, man kan stikke i lommen og have på sig til læsning i ledige stunder. Det ville antologien egne sig til.

Minna Skafte Jensen

Horats: Romerodene. Utgitt med kommentarer av Egil Kraggerud (Klassisk og romansk inst.). Oslo 1994.

Horats' såkalte Romeroder, dvs. de tre første oder i tredje odebok, tilhører de mest kommenterte - noen ville kanskje si forterskete - dikt i vår kultur. Et første ungdommelig møte med disse odene, og med Horats' patriotiske og gnomiske diktning overhodet, kan virke overveldende i litt tvilsom forstand. I sin nye utgave av Romerodene skriver da også Egil Kraggerud at «det skal være sikkert

og visst at man vanligvis griper til andre oder når man første gang skal presentere Horats for moderne mennesker». Og selvsagt kan en forstå Breitholtz, som i sin litteraturhistorie (Epoker og diktere, no. utg. Oslo 1979, s. 77) skriver at «denne moraliseringen passer dårlig for den lettlevende ungkaren Horats». Kraggerud siterer Breitholtz i forordet, men legger til at vi her får en spennende og utfor-

drende dimensjon i tillegg. At diktene har mye å gi den historisk orienterte leser er greit, og at det bilde romerodene gir av sin dikter er et annet enn bildet av den distanserte, tilbaketrukkne, smilende (resignerte?) lev-i-nået-poet som mange ellers mener å «kjenne», er sikkert riktig nok. Men det «portrettet» våre gamle litteraturhistorikere tegner av Horats, hvor verdifullt – eller i denne sammenheng viktigere – hvor gjennomslagskraftig er det i dag? Den tidligere danske universitetslektor, Giuseppe Torresin, hevder i en artikkel i litteraturmagasinet *Standart*, okt. 1994, at hvis Horats i dag skal anbefales som diktlesning, er det «hyldestdiktene der først og fremmest står i veien. Her må vi ryste Horats' tilbedelse af os og skære nogle digte væk som absolut mislykkede». Nå er det ikke Romerodene Torresin i første rekke er ute etter, men den tendensen han finner i *Carmen saeculare* til å la verdiladete ord på rekke og rad liksom skape appell i seg selv: Troskap, Ære, Mannedom. Det interessante ved Torresins syn er at personen «bak» verket, dikteren, ikke er hovedsaken, enten det nå er epikureeren eller ironikeren eller Augustus-forherligeren det dreier seg om, men Horats' verk: «En dialogiserende lyrik i modsætning til den monologiske karakter af moderne lyrik». Når dette er hovedsynspunktet er det klart at de mer monologiske, deklamatoriske delene av verket blir mindre viktig. Ut fra et slikt synspunkt kan brevene og satirene kanskje virke mer spennende for vår tids diktlesere enn iallfall deler av odeproduksjonen. Nå er det ikke godt å vite hvem som i et

hvert tilfelle kan skjule seg bak betegnelsen «vår tids diktlesere». Men at Horats skulle være de unges foretrukne lesning har jeg vondt for å tro. Kanskje hadde Henning Mørland rett når han pleide å si at Horats diktning krever «modning»; den forutsetter iallfall omfattende lesning. For å kunne nyte de overraskelser, vendinger og utfordringer som Horats' diktning gir, må en være fortrolig med moderne diktning. Bare for å forstå de mytologiske og historiske allusjoner kreves det dessuten mange opplysninger. Enkelte forhold vil stadig ligge i det dunkle. Men altså: Horats' diktning – og jeg vil faktisk hevde, ikke minst odene – har et potensiale vi skal og bør ta vare på. In casu: Romerodene er interessante tidsdokumenter. De er også unik poesi.

Egil Kraggerud har i sin fortrinnlige utgave, i sine kommentarer og opplysninger gitt dagens studenter et verktøy av klasse. Balansen mellom språklige opplysninger og realkommentarer er fin. Grammatiske spørsmål forbilliglig behandlet. Noen ganger kunne en kanskje ha ønsket seg at utgiveren hadde gått noe mer inn på det poetiske uttrykk. Det praktfulle bildet i I, 1, 9 har for eksempel en egenverdi ut over hybrismotivet. Uansett – det Kraggerud her har gjort legger grunnen for all videre tekstforståelse.

En fremragende utgivelse.

Kjell Heggelund

Wyller, Egil A.: *Fra Orfeus til Euripides. Klassisk gresk åndsliv I. Oslo: Spartacus Forlag/Andresen & Butenschøn 1994. ISBN 82-7694-007-2.*

Boken er andre bind i Henologisk skriftserie. «Serien presenterer ved studier, oversettelser og debattinnlegg trekk ved den gresk-platonske og den jødisk-kristne åndstradisjon, dens visdom og innsikt, fra antikken til vår tid», står det på bokens bakside. Forfatteren er landets fremste representant for åndsretningen henologi¹, som han forstår som:

Kjærlighetstenkning

om Gud, verden og mennesket/sjelen

med hensyn til

det å erkjenne, og til det å være og virke.²

For dem som har fulgt forfatteren, vil mye av stoffet være kjent fra før: Store deler er hentet fra hans essaysamlinger *Fra Homer til Heidegger*, Oslo: Tanum 1959 og *Fra tankens og troens møtested*, Oslo: Tanum 1968. Herværende bok blir vel også for en essaysamling å regne, ispedd endel av forfatterens egne oversettelser av gresk litteratur.

Boken begynner med Wyllers oversettelse av foredraget «Greske livsverdier

idag» av Wolfgang Schadewaldt, en av Wyllers egne akademiske veivisere. Wyllers to første kapitler tar for seg Orfeus og Homer. Han synes å regne med en orfisk nyromantisk strømning «som motvekt mot den homeriske realisme». Om Homer sier han: «Homers diktning er *et stykke blodfull kretisk-mykensk virkelighet sett gjennom og strukturert av den nøkterne geometriske ånd*. Resultatet av denne kombinasjon ble *det ioniske smil*.» (Kursiveringen er bokens egen). Han utdyper dette, med støtte i samme Schadewaldt, gjennom paralleller i gresk kunst. Homer-bolken avsluttes med en gjendiktning av Odysseen 5, 51-83. Så følger kapitlene «Gresk religiøsitet» og «Den greske myte: Hermesskikkelsen». Det siste er todelt: Første del er viet mytens natur generelt, i annen del Hermes i videste forstand. Dette avsluttes med en tabellrisk kontrastering av Hermes med Apollon. «Glimt fra gresk kunst» inneholder bl. a. et avsnitt om kunstteoretikeren Else Christie Kielland. «Fra gresk poesi» er oversettelser av Sapfo (som ifølge Wyllers grunnlegger jeg-lyrikken) og

1) Som han fremlegger historisk og systematisk i *Enhet og annethet*, Oslo: Dreyer 1981.

2) S. 181, bokens egen typografi.

Solon. I kapitlet «Tenkingens pionerer» belyser han førsokratikerne gjennom stikkordene «elementaritet» og «idealitet». Dette følges av oversettelser av Ferekydes, Heraklit og Parmenides. I «Alt er tall, sa Pythagoras» diskuterer han tallenes og de regulære polyedres realitet med utgangspunkt i Pythagoras og Platon. «Perikles' lovprisning av det athenske demokrati» er en oversettelse av Thukydide II 37-41. Resten av boken omhandler tragedien: Etter en innledning presenteres tragedieforfatterne ved noen av sine dramaer: Aiskhylos med Orestien, Sofokles med ødipusdramaene og Antigone (dette essayet er basert på et opposisjonsinnlegg på Svein Østeruds doktordisputas i 1976) og Euripides med Bakkantinnene.

Boken er, slik tittelen antyder, et streiftog gjennom tidlig gresk åndsliv. De enkelte kapitler bærer preg av dels å være konsipert under forskjellige omstendigheter, dels å være presentert i forskjellige fora. Boken skjemmes dessverre av en del trykkfeil. Og det var vel innenfor bokens ramme ikke mulig å forsyne teksten med et større noteapparat, så leseren er henvist til en generell bibliografi bak i boken. Wyller er best når han ikke generaliserer, når ikke systemtvangen er for sterk, men hans begeistrede pathos og arkitektoniserende flid vil nok uansett kunne tiltale og endog begeistre mange, og for dem som konstruerer den greske tanke slik som forfatteren vil boken være til nytte og glede.

Pål Tidemandsen



Res coquinaria

Flere oppskrifter hos Apicius bærer tittelen Minutal. Det blir gjerne oversatt i de latin-norske ordbøkene som «hakke-mat» – jeg kunne tenke meg «gryterett» eller «lapskaus». Felles for disse oppskriftene er at de inneholder oppskåret kjøtt og/eller boller av forskjellig art.

Det kan være fiskekjøtt, svin eller vilt, sammen med grønnsaker og krydder av ymse slag.

Nå på høstlige dager kan det smake godt med en krydder, kraftig gryterett eller om man vil, lapskaus:

Minutal Matianum

Til 4 personer trenger vi:

- 1 kg svinebøt uten ben, men med svor
- 1/4 kg farse
- 2 ss olivenolje
- 1 dl liquamen eller 1/2 dl nuoc mam
- 2 1/2 dl kraft
- 2 purrer
- 1/2 ts korianderpulver
- 2-4 epler (avhengig av størrelsen)

Saus:

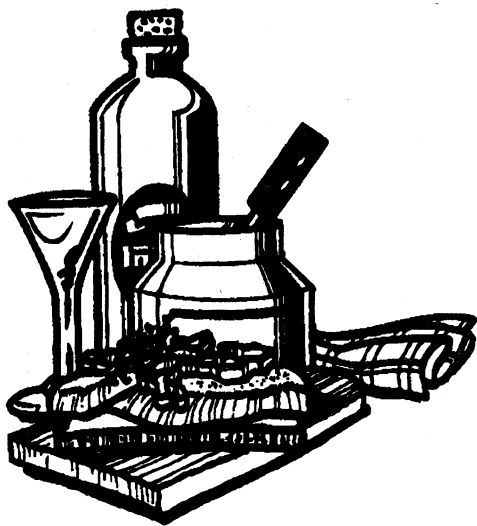
- 1/2 ts støtt pepper
- 1/2 ts støtt karve
- 1/2 ts støtt korianderfrø
- 1 ss frisk hakket mynte
- 1 ts honning
- 1 ss vineddik
- 1 ss liquamen (1/2 ss nuoc mam)
- 1/2 dl innkokt hvitvin (dvs. 1 dl kokes inn til det halve)
- 1 dl kokekraft
- 2 ss brødrasp

Kok svinebøten i 1 time. Jeg brukte salt i kokevannet, det kan kanskje sløyfes. Kjøl den av (kok den gjerne dagen i forvegen) og skjær den i terninger. Lag små boller av farsen. Ha svinekjøttet og bollene i en gryte sammen med olje, liquamen, kraften (fra den kokte bøten), oppskåret purre og korianderpulver. Kokes i 30 minutter.

Skrell eplene, ta ut kjernehuset og skjær dem i terninger. La dem koke med i gryten ytterligere 15 minutter.

Sausen blandes og helles i gryten. Det hele får såvidt et oppkok, så er lapskaus klar til servering. Apicius anbefaler å strø litt pepper over til slutt.

Denne gangen har jeg brukt den vietnamesiske fiskesausen nuoc mam (den jeg fikk tak i i en innvandrerbutikk var produsert i Thailand, under firmaet Maggis auspisier). Nuoc mam er mer konsentrert enn den liquamen jeg lager, derfor har jeg brukt bare halve mengden.

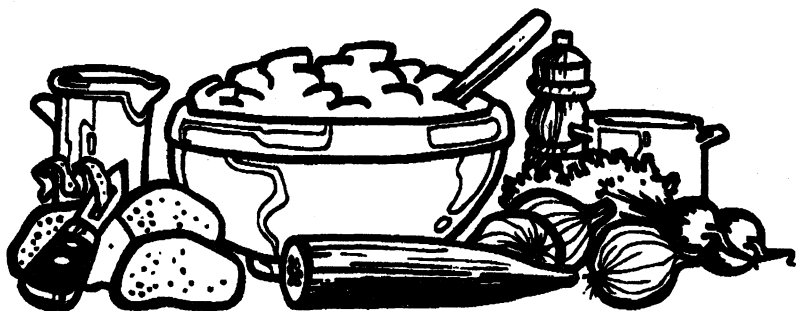


Det er eplene som har gitt retten navn. Oppskriften fordrer Matius-epler. Både Plinius og Columella nevner Matius-epler som en av mange sorter. Matius het Gaius til fornavn og skal ifølge Columella også ha fastsatt oppgavene til bakeren, kokken og kjellermesteren i husholdet. Om disse forskriftene var publisert eller bare var allment kjent, sier han ingenting om. De fleste prosopografer mener denne eple-Matius var identisk med en venn av Augustus, en ridder som både Plinius og Tacitus nevner.

Siden vi dessverre ikke vet noe om Matius-eplene, er det fritt fram å velge eple-sort. Jeg har brukt åkerø – de er faste og koker ikke så lett i stykker. Jeg synes eplene skal kunne kjennes som bestanddel i denne retten, ikke bare som en mer uidentifiserbar søt smak.

Server brød til. Hvis man vil være helt historieløs, går det godt med poteter til også!

Gunn Haaland



Sendt av:

Klassisk avdeling,
Klassisk og romansk institutt,
Postboks 1007 Blindern
0315 OSLO